PHILOSOPHIE DE L'ART

H. TAINE

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/philosophiedelar00tain_0

PHILOSOPHIE DE L'ART

NATURE ET PRODUCTION DE L'ŒUVRE D'ART

AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

(LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE.)

LE POSITIVISME ANGLAIS, étude sur Stuart Mill.
L'IDÉALISME ANGLAIS, étude sur Carlyle.

(LIBRAIRIE HACHETTE.)

VOYAGE AUX PYRÉNÉES, 4e édition.
LA FONTAINE ET SES FABLES, 4e édition.
ESSAI SUR TITE-LIVE, 2e édition (ouvrage couronné par l'Académie française).
LES PHILOSOPHES FRANÇAIS DU XIXe SIÈCLE, 2e édition.
ESSAIS DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE.
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANGLAISE, 4 volumes in-8.

Paris. — Imprimerie de E. MARTINET, rue Mignon, 2.

PHILOSOPHIE
DE L'ART

PAR

H. TAINE

LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

PARIS
GERMER BAILLIÈRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
Rue de l'École-de-Médecine, 17.

Londres
Hipp. Baillière, 219, Regent street.

New-York
Baillière brothers, 440, Broadway.

MADRID, C. BAILLY-BAILLIÈRE, PLAZA DEL PRINCIPE ALFONSO, 18.

1865

Tous droits réservés.

I

DE LA NATURE DE L'ŒUVRE D'ART

Messieurs,

En commençant ce cours, je voulais vous demander deux choses dont j'ai grand besoin : votre attention d'abord, ensuite et surtout votre bienveillance. L'accueil que vous voulez bien me faire me persuade que vous m'accorderez l'une et l'autre. Je vous en remercie d'avance très-vivement et très-sincèrement.

Le sujet dont je compte vous entretenir cette année est l'histoire de l'art, et principalement

de la peinture en Italie. Avant d'entrer dans le cours lui-même, je voudrais vous en indiquer la méthode et l'esprit.

I

Le point de départ de cette méthode consiste à reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique.

Le premier pas n'est point difficile. D'abord et visiblement une œuvre d'art, un tableau, une tragédie, une statue, appartiennent à un ensemble, je veux dire à l'œuvre totale de l'artiste qui en est l'auteur. Cela est élémentaire. Chacun sait que les différentes œuvres d'un artiste sont toutes parentes comme filles d'un même père, c'est-à-dire qu'elles ont entre elles des ressemblances marquées. Vous savez que

chaque artiste a son style, un style qui se retrouve dans toutes ses œuvres. Si c'est un peintre, il a son coloris, riche ou terne, ses types préférés, nobles ou vulgaires, ses attitudes, sa façon de composer, même ses procédés d'exécution, ses empâtements, son modelé, ses couleurs, son faire. Si c'est un écrivain, il a ses personnages, violents ou paisibles, ses intrigues, compliquées ou simples, ses dénoûments, tragiques ou comiques, ses effets de style, ses périodes, et jusqu'à son vocabulaire. Cela est si vrai, qu'un connaisseur, si vous lui présentez une œuvre non signée d'un maître un peu éminent, est capable de reconnaître de quel artiste est cette œuvre, et cela presque certainement; même, si son expérience est assez grande et son tact assez délicat, il peut dire à quelle époque de la vie de l'artiste, à quelle période de son développement appartient l'œuvre d'art que vous lui avez présentée.

Voilà le premier ensemble auquel il faut rapporter une œuvre d'art. Voici le second :

Cet artiste lui-même, considéré avec l'œuvre totale qu'il a produite, n'est pas isolé. Il y a aussi un ensemble dans lequel il est compris, ensemble plus grand que lui-même, et qui est l'école ou famille d'artistes du même pays et du même temps, à laquelle il appartient. Par exemple, autour de Shakspeare qui, au premier coup d'œil semble une merveille tombée du ciel, et comme un aérolithe arrivé d'un autre monde, on trouve une douzaine de dramatistes supérieurs, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Flechter et Beaumont, qui ont écrit du même style et dans le même esprit que lui. Leur théâtre a les mêmes caractères que le sien ; vous y trouverez les mêmes personnages violents et terribles, les mêmes dénoûments meurtriers et imprévus, les mêmes passions soudaines et effrénées, le même style désordonné, bizarre, excessif et splendide, le même sentiment exquis et poétique de la campagne et du paysage, les mêmes types de femmes délicates et profondément aimantes. — Pareille-

ment, Rubens semble un personnage unique, sans précurseur et sans successeurs. Mais il suffit d'aller en Belgique et de visiter les églises de Gand, de Bruxelles, de Bruges ou d'Anvers, pour apercevoir tout un groupe de peintres dont le talent est semblable au sien ; Crayer d'abord, qui fut considéré de son temps comme son rival, Seghers, Van Oost, Everdingen, Van Thulden, Quellin, Hondthorst, d'autres encore que vous connaissez, Jordaens, Van Dyck, qui tous ont conçu la peinture dans le même esprit, et qui, parmi des différences propres, gardent toujours un air de famille. Comme Rubens, ils se sont complu à peindre la chair florissante et saine, la riche et frémissante palpitation de la vie, la pulpe sanguine et sensible qui s'épanouit opulemment à la surface de l'être animé, les types réels et souvent les types brutaux, l'élan et l'abandon du mouvement libre, les splendides étoffes lustrées et chamarrées, les reflets de la pourpre et de la soie, l'étalage des draperies agitées et tortillées. Aujourd'hui leur

grand contemporain semble les effacer sous sa gloire; mais il n'en est pas moins vrai que pour le comprendre il faut rassembler autour de lui cette gerbe de talents dont il n'est que la plus haute tige, et cette famille d'artistes dont il est le plus illustre représentant.

Voilà le second pas. Il en reste un troisième à faire. Cette famille d'artistes elle-même est comprise dans un ensemble plus vaste qui est le monde qui l'entoure, et dont le goût est conforme au sien. Car l'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles; mais au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils n'ont été grands que par cette harmonie. Et il faut bien qu'il en soit ainsi. Phidias, Ictinus, les hommes

qui ont fait le Parthénon et le Jupiter olympien, étaient, comme les autres Athéniens, des citoyens libres et des païens, élevés dans la palestre, ayant lutté, s'étant exercés nus, habitués à délibérer et à voter sur la place publique, ayant les mêmes habitudes, les mêmes intérêts, les mêmes idées, les mêmes croyances, hommes de la même race, de la même éducation, de la même langue, en sorte que par toutes les parties importantes de leur vie ils se trouvaient semblables à leurs spectateurs.

Cette concordance devient encore plus sensible si l'on considère un âge plus rapproché du nôtre; par exemple, la grande époque espagnole, qui s'étend depuis le XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe, celle des grands peintres, Velasquez, Murillo, Zurbaran, Francisco de Herrera, Alonzo Cano, Moralès, celle des grands poëtes, Lope de Vega, Calderon, Cervantès, Tirso de Molina, don Luis de Léon, Guilhem de Castro et tant d'autres. Vous savez que l'Espagne, à cette époque, était toute mo-

narchique et catholique, qu'elle vainquait les Turcs à Lépante, qu'elle mettait le pied sur l'Afrique et y faisait des établissements, qu'elle combattait les protestants en Allemagne, les poursuivait en France, les attaquait en Angleterre, qu'elle convertissait et subjugait les idolâtres du nouveau monde, qu'elle chassait de son sein les juifs et les Maures, qu'elle épurait sa propre foi à force d'auto-da-fé et de persécutions, qu'elle prodiguait les flottes, les armées, l'or et l'argent de son Amérique, le plus précieux de ses enfants, le sang vital de son propre cœur, en croisades démesurées et multipliées, avec une telle obstination et un tel fanatisme, qu'elle en tomba épuisée au bout d'un siècle et demi sous les pieds de l'Europe, mais avec un tel enthousiasme, avec un tel éclat de gloire, avec une ferveur si nationale, que ses sujets épris de la monarchie en qui se concentraient leurs forces, et de la cause à laquelle ils dévouaient leur vie, n'éprouvaient d'autre désir que celui d'exalter la religion et la royauté

par leur obéissance, et de former autour de l'Église et du trône un chœur de fidèles, de combattants et d'adorateurs. Dans cette monarchie d'inquisiteurs et de croisés qui gardent les sentiments chevaleresques, les passions sombres, la férocité, l'intolérance et le mysticisme du moyen âge, les plus grands artistes sont les hommes qui ont possédé au plus haut degré les facultés, le sentiment et les passions de ce public qui les entourait. Les poëtes les plus célèbres, Lope de Vega et Calderon, ont été des soldats d'aventure, des volontaires de l'Armada, des duellistes et des amoureux, aussi exaltés, aussi mystiques dans l'amour que les poëtes et les don Quichotte des temps féodaux; catholiques passionnés, si ardents, qu'à la fin de sa vie un d'entre eux devient familier de l'Inquisition, que d'autres se font prêtres, et que le plus illustre d'entre eux, le grand Lope, disant la messe, s'évanouit à la pensée du sacrifice et du martyre de Jésus-Christ. Partout ailleurs nous trouverions des exemples semblables de

l'alliance et de l'harmonie intime qui s'établit entre l'artiste et ses contemporains ; et l'on peut conclure avec assurance que si l'on veut comprendre son goût et son talent, les raisons qui lui ont fait choisir tel genre de peinture ou de drame, préférer tel type et tel coloris, représenter tels sentiments, c'est dans l'état général des mœurs et de l'esprit public qu'il faut les chercher.

Nous arrivons donc à poser cette règle que pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps auquel ils appartenaient. Là se trouve l'explication dernière ; là réside la cause primitive qui détermine le reste. Cette vérité, messieurs, est confirmée par l'expérience ; en effet, si l'on parcourt les principales époques de l'histoire de l'art, on trouve que les arts apparaissent, puis disparaissent en même temps que certains états de l'esprit et des mœurs auxquels ils sont attachés. Par exemple, la tragédie grecque,

celle d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, apparaît au temps de la victoire des Grecs sur les Perses, à l'époque héroïque des petites cités républicaines, au moment du grand effort par lequel elles conquièrent leur indépendance et établissent leur ascendant dans l'univers civilisé; et nous la voyons disparaître avec cette indépendance et cette énergie, quand l'abaissement des caractères et la conquête macédonienne livrent la Grèce aux étrangers. — De même l'architecture gothique se développe avec l'établissement définitif du régime féodal dans la demi-renaissance du XIe siècle, au moment où la société, délivrée des Normands et des brigands, commence à s'asseoir; et on la voit disparaître au moment où ce régime militaire de petits barons indépendants, avec l'ensemble de mœurs qui en dérivait, se dissout vers la fin du XVe siècle, par l'avénement des monarchies modernes. — Pareillement la peinture hollandaise s'épanouit au moment glorieux où, à force d'opiniâtreté et de courage, la Hollande achève

de s'affranchir de la domination espagnole, combat l'Angleterre à armes égales, devient le plus riche, le plus libre, le plus industrieux, le plus prospère des États européens ; et nous la voyons déchoir au commencement du XVIIIe siècle, quand la Hollande, tombée au second rôle, laisse le premier à l'Angleterre, se réduit à n'être qu'une maison de banque et de commerce bien réglée, bien administrée, paisible, où l'homme peut vivre à son aise, en bourgeois sage, exempt des grandes ambitions et des grandes émotions. — Pareillement enfin la tragédie française apparaît au moment où la monarchie régulière et noble établit, sous Louis XIV, l'empire des bienséances, la vie de cour, la belle représentation, l'élégante domesticité aristocratique, et disparaît au moment où la société nobiliaire et les mœurs d'antichambre sont abolies par la Révolution.

Je voudrais vous rendre sensible par une comparaison cet effet de l'état des mœurs et des esprits sur les beaux-arts. Lorsque partant d'un

pays méridional vous remontez vers le nord, vous vous apercevez qu'en entrant dans une certaine zone on voit commencer une espèce particulière de culture et une espèce particulière de plantes : d'abord, l'aloès et l'oranger, un peu plus tard l'olivier ou la vigne, ensuite le chêne et l'avoine, un peu plus loin le sapin, à la fin les mousses et les lichens. Chaque zone a sa culture et sa végétation propres ; toutes deux commencent au commencement de la zone et finissent à la fin de la zone ; toutes deux lui sont attachées. C'est elle qui est leur condition d'existence ; c'est elle qui, par sa présence ou son absence, les détermine à paraître ou à disparaître. Or qu'est-ce que la zone sinon une certaine température, c'est-à-dire un certain état de la chaleur et de l'humidité ; en un mot, un certain nombre de circonstances régnantes, analogue dans son genre à ce que nous appelions tout à l'heure l'état général de l'esprit et des mœurs ? De même qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine

l'apparition de telle ou telle espèce de plantes; de même il y a une température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art. Et de même qu'on étudie la température physique pour comprendre l'apparition de telle ou telle espèce de plantes, le maïs ou l'avoine, l'aloès ou le sapin, de même il faut étudier la température morale, pour comprendre l'apparition de telle espèce d'art, la sculpture païenne ou la peinture réaliste, l'architecture mystique ou la littérature classique, la musique voluptueuse, ou la poésie idéaliste. Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu.

Voilà l'étude que je me propose de faire devant vous cette année pour l'histoire de la peinture en Italie. Je tâcherai de recomposer devant vos yeux le milieu mystique dans lequel se sont produits Giotto et Beato Angelico, et pour cela je vous lirai les morceaux des poëtes et des écrivains légendaires, dans lesquels on peut

voir l'idée que les hommes de ce temps-là se faisaient alors de la félicité, du malheur, de l'amour, de la foi, du paradis, de l'enfer, de tous les grands intérêts de la vie humaine. Nous trouverons ces documents dans les poésies de Dante, de Guido Cavalcanti, des religieux franciscains, dans la *Légende dorée*, dans l'*Imitation de Jésus-Christ*, dans les *Fioretti* de saint François, dans les historiens comme Dino Compagni, dans cette vaste collection de chroniqueurs rassemblés par Muratori, et qui peignent si naïvement les jalousies et les violences de leurs petites républiques.—Ensuite je tâcherai pareillement de recomposer devant vos yeux le milieu païen dans lequel, un siècle et demi plus tard, se sont produits Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, et pour cela je vous lirai, soit dans les mémoires des contemporains, de Benvenuto Cellini, par exemple, soit dans les diverses chroniques tenues au jour le jour à Rome et dans les principales cités de l'Italie, soit dans les dépêches des ambassa-

deurs, soit enfin dans les descriptions de fêtes, de mascarades et d'entrées de villes, des fragments notables qui vous montreront la brutalité, la sensualité, l'énergie des mœurs environnantes, et en même temps le vif sentiment poétique, les goûts pittoresques, le grand sentiment littéraire, les instincts décoratifs, le besoin de splendeur extérieure, qui se rencontrait alors aussi bien dans le peuple et la foule ignorante que chez les grands et les lettrés.

Supposez, maintenant, messieurs, que nous réussissions dans cette recherche, et que nous arrivions à marquer, avec une netteté complète, les différents états d'esprit qui ont amené la naissance de la peinture italienne, son développement, sa floraison, ses variétés et sa décadence. Supposez qu'on réussisse dans la même recherche pour les autres siècles, pour les autres pays, pour les différentes espèces d'art, l'architecture, la peinture, la sculpture, la poésie et la musique. Supposez que, par l'effet de toutes ces découvertes, on parvienne

à définir la nature et marquer les conditions d'existence de chaque art : nous aurions alors une explication complète des beaux-arts et de l'art en général, c'est-à-dire une philosophie des beaux-arts; c'est là ce qu'on appelle une *esthétique*. Nous aspirons à celle-là, messieurs, et non pas à une autre. La nôtre est moderne, et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire en ce qu'elle n'impose pas de préceptes, mais qu'elle constate des lois. L'ancienne esthétique donnait d'abord une définition du beau, et disait, par exemple, que le beau est l'expression de l'idéal moral, ou bien qu'il est l'expression de l'invisible, ou bien encore qu'il est l'expression des passions humaines; puis, partant de là comme d'un article de code, elle absolvait, condamnait, admonestait et guidait. Je suis bien heureux de ne pas avoir une si grosse tâche à remplir; je n'ai pas à vous guider, j'en serais trop embarrassé. D'ailleurs, je me dis tout bas qu'après tout, en fait de préceptes, on n'en a encore

trouvé que deux; le premier qui conseille de naître avec du génie : c'est l'affaire de vos parents, ce n'est pas la mienne; le second qui conseille de travailler beaucoup, afin de bien posséder son art : c'est votre affaire, ce n'est pas non plus la mienne. Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits. La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines et, en particulier, les œuvres d'art comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et elle explique. Elle ne vous dit pas : « Méprisez l'art hollandais, il est trop grossier, et ne goûtez que l'art italien. » Elle ne vous dit pas non plus : « Méprisez l'art gothique, il est maladif, et ne goûtez que l'art grec. » Elle laisse à chacun la liberté de suivre ses prédilections particulières,

de préférer ce qui est conforme à son tempérament, et d'étudier, avec un soin plus attentif, ce qui correspond le mieux au développement de son propre esprit. Quant à elle, elle a des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles, même pour celles qui semblent le plus opposées; elle les accepte comme autant de manifestations de l'esprit humain; elle juge que plus elles sont nombreuses et contraires, plus elles montrent l'esprit humain par des faces nouvelles et nombreuses; elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines. A ce titre, elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les directions des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même progrès.

II

Je voudrais appliquer tout de suite cette méthode à la première et à la principale question par laquelle s'ouvre un cours d'esthétique, et qui est la définition de l'art. Qu'est-ce que l'art, et en quoi consiste sa nature? Au lieu de vous imposer une formule, je vais vous faire toucher des faits. Car il y a des faits ici comme ailleurs, des faits positifs et qui peuvent être observés, j'entends les *œuvres d'art* rangées par familles dans les musées et les bibliothèques, comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un muséum. On peut appliquer l'analyse aux uns

comme aux autres, chercher ce qu'est une œuvre d'art en général comme on cherche ce qu'est une plante ou un animal en général. On n'a pas plus besoin dans le premier cas que dans le second de sortir de l'expérience, et toute l'opération consiste à découvrir, par des comparaisons nombreuses et des éliminations progressives, les traits communs qui appartiennent à toutes les œuvres d'art, en même temps que les traits distinctifs par lesquels les œuvres d'art se séparent des autres produits de l'esprit humain.

Pour cela, parmi les cinq grands arts, qui sont la poésie, la sculpture, la peinture, l'architecture et la musique, laissons de côté les deux derniers, dans lesquels l'explication est plus difficile; nous y reviendrons ensuite; ne considérons d'abord que les trois premiers. Ils ont tous, comme vous le voyez, un caractère commun : celui d'être, plus ou moins, des arts d'*imitation*.

Au premier coup d'œil, il semble que ce soit

là leur caractère essentiel, et que leur objet soit l'imitation aussi exacte que possible. Car il est bien clair qu'une statue a pour objet d'imiter de tout près un homme vraiment vivant, qu'un tableau a pour but de figurer des personnages réels avec des attitudes réelles, un intérieur de maison, un paysage tel que la nature en fournit. Il n'est pas moinsclair qu'un drame, un roman, essaye de représenter exactement des caractères, des actions, des paroles réelles, et d'en donner une image aussi précise et aussi fidèle qu'il est possible. En effet, quand l'image est insuffisante ou inexacte, nous disons au statuaire : « Ce n'est pas ainsi qu'on fait une poitrine ou une jambe. » Nous disons au peintre : « Les personnages de votre second plan sont trop grands, le coloris de vos arbres est faux. » Et nous disons à l'écrivain : « Jamais un homme n'a senti ou pensé comme vous venez de le supposer. »

Mais il y a d'autres preuves plus fortes ; d'abord, l'expérience de tous les jours. Quand on regarde ce qui se passe dans la vie d'un ar-

tiste, on s'aperçoit qu'elle se divise ordinairement en deux parties. Pendant la première, dans la jeunesse et la maturité de son talent, il regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement ; il les maintient sous ses yeux ; il se travaille et se tourmente pour les exprimer, et il les exprime avec une fidélité scrupuleuse, même outrée. Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau ; il laisse de côté le modèle vivant, et avec les recettes qu'il a ramassées dans le courant de son expérience, il fait un drame ou un roman, un tableau ou une statue. La première époque est celle du sentiment vrai ; la seconde, celle de la manière et de la décadence. Si nous regardons la vie des plus grands hommes, nous ne manquerons presque jamais d'y découvrir l'une et l'autre. La première chez Michel-Ange a été fort longue, et n'a guère duré moins de soixante ans ; vous voyez dans toutes les œuvres qui l'ont remplie le sentiment

de la force et de la grandeur héroïque. L'artiste en est imbu : il ne songe pas à autre chose. Ses dissections nombreuses, ses innombrables dessins, son analyse constante de son propre cœur, son étude des passions tragiques et de leur expression corporelle, ne sont pour lui que des moyens de manifester au dehors l'énergie militante dont il était épris. Voilà l'idée qui descend sur vous de tous les coins et de toute la voûte de la chapelle Sixtine. Entrez tout à côté, dans la chapelle Pauline, et considérez les œuvres de sa vieillesse, la *Conversion de saint Paul*, le *Crucifiement de saint Pierre;* considérez même le *Jugement dernier* qu'il fit à soixante-sept ans. Les connaisseurs et aussi ceux qui ne sont pas connaisseurs remarmarquent tout de suite que les deux fresques sont peintes de recette, que l'artiste possède un certain nombre de formes et s'en sert de parti pris, qu'il multiplie les attitudes extraordinaires, les raccourcis curieusement cherchés, que la vive invention, le naturel, le grand élan de

cœur, la vérité parfaite dont les premières œuvres sont remplies, ont disparu, en partie du moins, sous l'abus du procédé et sous la domination du métier, et que s'il est encore supérieur aux autres, il est grandement inférieur à lui-même.

On peut faire la même remarque sur une autre vie, celle de notre Michel-Ange français, Dans les premières années de sa vie, Corneille a été frappé aussi par le sentimentde la force et de l'héroïsme moral. Il l'a trouvé autour de lui dans les vigoureuses passions que les guerres de religion avaient transmises à la monarchie nouvelle, dans les actions audacieuses des duellistes, dans le fier sentiment de l'honneur qui occupait des âmes encore féodales, dans les tragédies meurtrières que les conspirations des princes et les exécutions de Richelieu donnaient en spectacle à la cour, et il a créé des personnages comme Chimène et le Cid, comme Polyeucte et Pauline, comme Cornélie, Sertorius, Emilie et les Horaces. Plus tard, il a fait *Per-*

tharite, *Attila* et tant de tristes pièces où les situations se tendent jusqu'à l'horreur, où les générosités se perdent dans l'emphase. A ce moment les modèles vivants qu'il avait contemplés ne remplissaient plus la scène du monde ; du moins, il ne les cherchait plus, il ne renouvelait pas son inspiration. Il faisait de recette avec le souvenir des procédés qu'il avait trouvés autrefois dans la chaleur de l'enthousiasme, avec des théories littéraires, avec des dissertations et des distinctions sur les péripéties théâtrales et les licences dramatiques. Il se copiait et s'exagérait lui-même ; la science, le calcul et la routine remplaçaient pour lui la contemplation directe et personnelle des grandes émotions et des actions vaillantes. Il ne créait plus : il fabriquait.

Ce n'est pas seulement l'histoire de tel ou tel grand homme qui nous prouve la nécessité d'imiter le modèle vivant et de demeurer les yeux fixés sur la nature ; c'est encore l'histoire de chaque grande école. Toutes les écoles (je ne crois pas qu'il y ait d'exception) dégénèrent

et tombent précisément par l'oubli de l'imitation exacte et l'abandon du modèle vivant. C'est le cas en peinture pour les faiseurs de muscles et de poses outrées qui ont suivi Michel-Ange, pour les amateurs de décorations théâtrales et de rondeurs charnues qui ont succédé aux grands Vénitiens, pour les peintres de boudoir et d'alcôve par lesquels a fini la peinture française du XVIIIe siècle. C'est le cas en littérature pour les versificateurs et les rhéteurs de la décadence latine, pour les dramaturges sensuels et déclamateurs par lesquels a fini le drame anglais, pour les fabricants de sonnets, de pointes et d'emphase de la décadence italienne. Entre tous ces exemples, j'en choisirai deux seulement, mais très-frappants. Le premier, c'est la décadence de la sculpture et de la peinture dans l'antiquité; il suffit pour en avoir l'impression vive de visiter tout à tour Pompéi et Ravenne. A Pompéi, les peintures et sculptures sont du premier siècle; à Ravenne, les mosaïques sont du sixième et remontent au temps de l'empereur

Justinien. Dans cet intervalle de cinq cents ans, l'art s'est gâté d'une façon irrémédiable, et cette décadence est venue tout entière de l'oubli du modèle vivant. Au premier siècle subsistaient encore les mœurs de la palestre et les goûts païens. Les hommes portaient le vêtement lâche, le quittaient aisément, allaient au bain, s'exerçaient nus, assistaient aux combats du cirque, contemplaient encore avec sympathie et avec intelligence les attitudes actives du corps vivant; leurs sculpteurs, leurs peintres, leurs artistes, entourés de modèles nus ou demi-nus, pouvaient les reproduire. C'est pour cela que vous voyez à Pompéi, sur les murailles, dans les petits oratoires, dans les cours intérieures, de belles femmes dansantes, de jeunes héros dispos et fiers, de fortes poitrines, des pieds agiles, tous les gestes et toutes les formes du corps exprimés avec une justesse et une aisance auxquelles l'étude la plus minutieuse aujourd'hui ne sait plus atteindre. Peu à peu, pendant les cinq siècles qui suivent,

tout change. On voit disparaître les mœurs païennes, les habitudes de la palestre, le goût de la grande nudité. On n'étale plus le corps, on le cache sous des vêtements compliqués et sous un étalage de broderies, de pourpre, de magnificences orientales. On n'estime plus le lutteur et l'éphèbe, mais l'eunuque, le scribe, la femme, le moine ; l'ascétisme gagne, et avec lui le goût de la rêverie molle, de la dispute creuse, de la paperasserie et de l'ergotage. Les bavards usés du bas Empire remplacent les vaillants athlètes grecs et les durs combattants romains. Par degrés, la connaissance et l'étude du modèle vivant sont interdites. On a cessé de le voir; on n'a plus sous les yeux les œuvres des anciens maîtres, et on les copie. Bientôt on ne copie que des copies de copies et ainsi de suite; et à chaque génération, on s'éloigne d'un degré de l'original. L'artiste cesse d'avoir sa pensée et son sentiment personnel ; c'est une machine à calquer. Les Pères déclarent qu'il n'invente rien, qu'il transcrit des li-

néaments indiqués par la tradition et acceptés par l'autorité. Cette séparation de l'artiste et du modèle conduit l'art à l'état où vous le voyez à Ravenne. Au bout de cinq siècles, on ne sait plus représenter l'homme qu'assis ou debout; les autres attitudes sont trop difficiles ; l'artiste ne peut plus les faire. Les mains, les pieds, sont roides et ont l'air cassé, les plis du vêtement sont de bois, les personnages semblent des mannequins, les yeux ont envahi toute la tête. L'art est comme un malade atteint d'une consomption mortelle ; il va languir et mourir.

Dans un art différent, chez nous et dans un siècle voisin du nôtre, nous trouvons encore une décadence semblable amenée par des causes semblables. Au siècle de Louis XIV, la littérature atteignit un style parfait, d'une pureté, d'une justesse, d'une sobriété dont on n'a pas d'exemple, et l'art théâtral surtout trouva une langue et une versification qui parurent à toute l'Europe le chef-d'œuvre de l'esprit humain. C'est que les écrivains avaient au-

tour d'eux des modèles et ne cessaient de les observer. Louis XIV parlait parfaitement, avec une dignité, une éloquence, une gravité toutes royales. Nous savons par les lettres, les dépêches, les mémoires des personnages de la cour que le ton aristocratique, l'élégance continue, la propriété des termes, la noblesse de façons, l'art de bien dire, se rencontraient chez les courtisans comme chez le prince, en sorte que l'écrivain qui les fréquentait n'avait qu'à chercher dans sa mémoire et dans son expérience pour y trouver les meilleurs matériaux de son art.

Au bout d'un siècle, entre Racine et Delille, un grand changement s'est accompli. Ces discours et ces vers avaient excité tant d'admiration, qu'au lieu de continuer à regarder les personnages vivants, on s'était renfermé dans l'étude des tragédies qui les peignaient. On avait pris pour modèles non les hommes, mais les écrivains. On s'était fait une langue de convention, un style académique, une mythologie de parade, une versification factice, un vo-

cabulaire vérifié, approuvé, extrait des bons auteurs. C'est alors que l'on vit régner ce style intolérable dont la fin du dernier siècle et le commencement de celui-ci ont été infestés, espèce de jargon dans lequel une rime attirait une rime prévue, où l'on n'osait nommer une chose par son nom, où l'on désignait un canon par une périphrase, où la mer s'appelait Amphitrite, où la pensée emprisonnée n'avait plus ni accent, ni vérité, ni vie, et qui semblait l'œuvre d'une académie de cuistres, digne de régenter une fabrique de vers latins.

La conclusion semble donc qu'il faut rester les yeux fixés sur la nature, afin de l'imiter du plus près possible, et que l'objet de l'art, c'est la complète et exacte imitation.

III

Cela est-il vrai de tous points, et faut-il conclure que l'imitation absolument exacte est le but de l'art?

Si cela était, messieurs, l'imitation absolument exacte produirait les plus belles œuvres. Or, en fait, il n'en est pas ainsi. Car d'abord, dans la sculpture, le moulage est le procédé qui donne l'empreinte la plus fidèle et la plus minutieuse du modèle, et certainement un bon moulage ne vaut pas une bonne statue. — D'autre part, et dans un autre domaine, la photographie est l'art qui, sur un fond plat, avec

des lignes et des teintes, reproduit le plus complétement, et sans erreur possible, le contour et le modelé de l'objet qu'elle doit imiter. Sans doute la photographie est pour la peinture un auxiliaire utile ; elle est quelquefois maniée avec goût par des hommes cultivés et intelligents ; mais, après tout, elle ne songe pas à se comparer à la peinture. — Enfin, pour prendre un dernier exemple, s'il était vrai que l'imitation exacte fût le but suprême de l'art, savez-vous quelle serait la meilleure tragédie, la meilleure comédie, le meilleur drame? La sténographie des procès en cours d'assises ; en effet, toutes les paroles y sont reproduites. Il est clair cependant que, si l'on y trouve parfois un trait de naturel, une explosion de sentiment, c'est comme un grain de bon métal dans une gangue pâteuse et grossière. Elle peut fournir des matériaux à l'écrivain ; mais elle n'est pas une œuvre d'art.

On dira peut-être que la photographie, le moulage, la sténographie, sont des procédés

mécaniques, qu'il faut laisser les machines hors de la question, et comparer une œuvre d'homme à une œuvre d'homme. Cherchons donc des œuvres d'artistes aussi minutieusement exactes que possible. Nous avons au Louvre un tableau de Denner. Il travaillait à la loupe, et mettait quatre ans à faire un portrait ; rien n'est oublié dans ses figures, ni les rayures de la peau, ni les marbrures imperceptibles des pommettes, ni les points noirs éparpillés sur le nez, ni l'affleurement bleuâtre des veines microscopiques qui serpentent sous l'épiderme, ni les luisants de l'œil où se peignent les objets voisins. On demeure stupéfait : la tête fait illusion, elle a l'air de sortir du cadre ; on n'a jamais vu une pareille réussite ni une pareille patience. Mais en somme une large esquisse de Van Dyck est cent fois plus puissante, et ni dans la peinture, ni dans les autres arts, on ne donne le prix aux trompe-l'œil.

Une seconde preuve plus forte que l'imitation exacte n'est pas le but de l'art, c'est qu'en

fait, certains arts sont inexacts de parti pris. D'abord la sculpture. Ordinairement une statue est d'une seule couleur, qui est celle du bronze ou celle du marbre; de plus, les yeux sont sans prunelles, et c'est justement cette uniformité de la teinte et cette atténuation de l'expression morale qui achèvent sa beauté. Car regardez les œuvres correspondantes où l'imitation a été poussée jusqu'au bout. Il y a dans les églises de Naples et d'Espagne des statues coloriées et habillées, des saints vêtus d'un froc véritable, la peau jaunâtre et terreuse comme il convient à des ascètes, les mains sanglantes et le flanc percé comme il convient à des stigmatisés; à côté d'eux, des madones en habillements royaux, en toilettes de fête, vêtues de soie lustrée, parées de diadèmes, de colliers précieux, de frais rubans, de dentelles magnifiques, la chair rosée, les yeux brillants, les prunelles formées d'une escarboucle. Par cet excès de l'imitation littérale, l'artiste arrive à produire non pas le plaisir, mais la répugnance,

souvent le dégoût, et quelquefois l'horreur.

Il en est de même dans la littérature. La meilleure moitié de la poésie dramatique, tout le théâtre classique grec et français, la plus grande partie des drames espagnols et anglais, loin de copier exactement la conversation ordinaire, altèrent la parole humaine de propos délibéré. Chacun de ces poëtes dramatiques fait parler ses personnages en vers, impose à leurs discours le rhythme et souvent la rime. Cette falsification est-elle nuisible à l'œuvre ? En aucune façon. L'expérience en a été faite de la manière la plus frappante dans une des grandes œuvres de ce temps, l'*Iphigénie* de Gœthe, écrite d'abord en prose et ensuite en vers. Elle est belle en prose, mais en vers quelle différence ! Ici, visiblement, c'est l'altération du langage ordinaire, c'est l'introduction du rhythme et du mètre qui communique à l'œuvre son accent incomparable, cette sublimité sereine, ce large chant tragique et soutenu au son duquel l'esprit s'élève au-dessus des vulgarités de la vie ordi-

naire, et voit reparaître devant ses yeux les héros des anciens jours, la race oubliée des âmes primitives, et, parmi elles, la vierge auguste, interprète des dieux, gardienne des lois, bienfaitrice des hommes, en qui toutes les bontés et toutes les noblesses de la nature humaine se concentrent pour glorifier notre espèce et pour relever notre cœur.

IV.

Il faut donc, dans un objet, imiter de très-près quelque chose, mais non pas tout. Il reste à démêler cette portion à laquelle l'imitation doit s'attacher ; je réponds d'avance : « Les rapports et les dépendances mutuelles des parties. » Pardonnez-moi cette définition abstraite ; ceci va devenir plus clair.

Vous voilà devant un modèle vivant, homme ou femme, et vous avez pour le copier un crayon et un papier grand comme deux fois la main. Certainement on ne peut pas vous demander de reproduire la grandeur des mem-

bres, votre papier est trop petit; on ne peut pas non plus vous demander d'en reproduire la couleur, vous n'avez que du noir et du blanc à votre disposition. Ce qu'on vous demande, c'est d'en reproduire les *rapports*, et d'abord les proportions, c'est-à-dire les rapports de grandeur. Si la tête a telle longueur, il faut que le corps ait tant de fois la longueur de la tête, le bras une autre longueur également dépendante de la première, la jambe de même, et tout le reste ainsi. — On vous demande encore de reproduire les formes ou rapports de position : telle courbure, tel ovale, tel angle, telle sinuosité dans le modèle doit se répéter dans la copie par une ligne de même nature. Bref, il s'agit de reproduire l'ensemble des rapports par lesquels sont liées les parties, rien d'autre ; ce n'est pas la simple apparence corporelle que vous devez rendre, c'est la logique du corps.

Pareillement, vous voilà devant un caractère agissant, devant une scène de la vie réelle,

populaire ou mondaine, et l'on vous prie d'en faire la description. Pour cela, vous avez vos yeux, vos oreilles, votre mémoire, peut-être un crayon avec lequel vous pourrez griffonner cinq ou six notes; c'est peu de choses, mais c'est assez. Car ce qu'on vous demande, ce n'est pas de rapporter toutes les paroles, tous les gestes, toutes les actions du personnage ou des quinze ou vingt personnes qui ont figuré devant vous. Ici, comme tout à l'heure, on vous prie de marquer des proportions, des liaisons, des rapports : premièrement, de garder exactement la proportion des actions du personnage, j'entends de faire prédominer dans votre exposé les actions ambitieuses s'il est ambitieux, les actions avaricieuses s'il est avaricieux, les actions violentes s'il est violent; ensuite, d'observer la liaison réciproque de ces mêmes actions, c'est-à-dire de provoquer une réplique par une réplique, de motiver une résolution, un sentiment, une idée, par une idée, un sentiment, une résolution précédente, et, outre

cela, par la situation actuelle du personnage ; outre cela encore, par le caractère général que vous lui avez prêté. Bref, dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre pittoresque, il s'agit de transcrire non le dehors sensible des êtres et des événements, mais l'ensemble de leurs rapports et de leurs dépendances, c'est-à-dire leur logique. Ainsi, en règle générale, ce qui nous intéresse dans un être réel, et ce que nous prions l'artiste d'extraire et de rendre, c'est sa logique intérieure ou extérieure ; en d'autres termes, sa structure, sa composition et son agencement.

Vous voyez en quoi nous venons de corriger la première définition que nous avions trouvée ; nous ne l'avons point détruite, mais épurée ; nous venons de découvrir un caractère plus élevé de l'art, qui devient ainsi une œuvre de l'intelligence et non plus seulement de la main.

V

Cela est-il suffisant, et trouve-t-on que les œuvres d'art se bornent simplement à reproduire les rapports des parties? Point du tout; car les plus grandes écoles sont justement celles qui altèrent le plus les rapports réels.

Considérez, par exemple, l'école italienne dans son plus grand artiste, Michel-Ange, et, pour préciser vos idées, rappelez-vous son chef-d'œuvre, les quatre statues de marbre placées à Florence sur le tombeau de Médicis. Ceux d'entre vous qui n'ont pas vu l'original en connaissent au moins les copies. Certainement,

dans ces hommes, surtout dans ces femmes couchées qui dorment ou s'éveillent, les proportions des parties ne sont pas les mêmes que dans les personnages réels. On n'en trouverait pas de semblables, même en Italie. Vous y verrez de jolis jeunes hommes bien habillés, des paysans qui ont les yeux luisants et l'air sauvage, des modèles d'académie qui ont les muscles fermes et les gestes fiers; mais ni dans un village, ni dans une fête, ni dans les ateliers, en Italie ou ailleurs, aujourd'hui ou au XVIe siècle, aucun homme et aucune femme réelle n'a ressemblé aux héros indignés, aux vierges colossales et désespérées que le grand homme a étalées dans la chapelle funéraire. C'est dans son propre génie et dans son propre cœur que Michel-Ange a trouvé ces types. Il a fallu, pour les atteindre, l'âme d'un solitaire, d'un méditatif, d'un justicier, âme emportée et généreuse, égarée au milieu d'âmes amollies et corrompues, parmi les trahisons et les oppressions, devant le triomphe irrémédiable de la

tyrannie et de l'injustice, sous les ruines de la liberté et de la patrie, lui-même menacé de mort, sentant que s'il vivait, c'était par grâce et peut-être pour un court répit, incapable de plier et de se soumettre, réfugié tout entier dans cet art par lequel, dans le silence de la servitude, son grand cœur et son désespoir parlaient encore. Il écrivait sur le piédestal de sa statue endormie : « Dormir est doux, et encore plus être de pierre, tant que durent la misère et la honte. Ne rien voir, ne rien sentir, est mon bonheur ; ainsi ne m'éveille point. Ah ! parle bas ! » Voilà le sentiment qui lui a révélé de pareilles formes ; c'est pour l'exprimer qu'il a changé les proportions ordinaires, allongé le tronc et les membres, tordu le torse sur la hanche, creusé les orbites, sillonné le front de plis semblables au froncement des sourcils d'un lion, enflé sur l'épaule une montagne de muscles, roidi sur l'échine les tendons et les vertèbres cramponnés les uns dans les autres comme une chaîne de fer trop tendue dont les anneaux vont se briser.

Pareillement, considérons l'école flammande, dans cette école le grand Flamand, Rubens, et dans l'œuvre de Rubens un des tableaux les plus frappants, la *Kermesse*. Vous n'y trouverez pas plus que chez Michel-Ange l'imitation des proportions ordinaires. Allez en Flandre, regardez les types, même dans les moments de joie et de bombance, dans les fêtes de Gayant, à Anvers ou ailleurs; vous verrez de bonnes gens qui mangent bien, qui boivent mieux, qui fument avec beaucoup de sérénité d'âme, flegmatiques et sensés, l'air terne, avec de grands traits irréguliers, assez semblables aux figures de Téniers; quant aux superbes brutes de la *Kermesse*, vous ne rencontrerez rien de semblable. Et certainement c'est d'ailleurs que Rubens les a tirées. Après les horribles guerres de religion, cette grasse Flandre, si longtemps dévastée, avait fini par atteindre la paix et la sécurité civile. La terre y est si bonne et les gens y sont si sages, qu'on avait retrouvé du premier coup le bien-être et la prospérité. Cha-

cun sentait cette abondance et cette plénitude nouvelles ; et le contraste du présent et du passé poussait à la jouissance les rudes instincts corporels lâchés comme des chevaux et des taureaux après un long jeûne dans une prairie verte et dans les fourrages entassés. Rubens les sentait en lui-même, et la poésie de la grosse vie plantureuse, de la chair satisfaite et dévergondée, de la joie brutale et gigantesquement épanouie, venait s'étaler dans les sensualités abandonnées, dans les rougeurs luxurieuses, dans les blancheurs et dans les fraîcheurs des nudités qu'il prodiguait. C'est pour exprimer ce sentiment que dans cette *Kermesse* il a élargi les troncs, épaissi les culasses, tordu les reins, enluminé les joues, ébouriffé les cheveux, allumé dans les yeux une flamme sauvage de convoitise effrénée, déchaîné le tintamarre de la ripaille, des brocs cassés, des tables renversées, des hurlements, des baisers, de l'orgie, et le plus étonnant triomphe de la bestialité humaine qu'un pinceau de peintre ait jamais représenté.

Ces deux exemples vous montrent que l'artiste, en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait. Notons ce mot, messieurs. Ce caractère est ce que les philosophes appellent l'*essence* des choses; et, à cause de cela, ils disent que l'art a pour but de manifester l'essence des choses. Nous laisserons de côté ce mot d'essence, qui est technique, et nous dirons simplement que l'art a pour but de manifester le caractère capital, quelque qualité saillante et principale, un point de vue important, une manière d'être essentielle de l'objet.

Nous touchons ici à la véritable définition de l'art, et nous avons besoin d'une clarté complète; il faut donc insister et marquer avec précision ce que c'est qu'un caractère essentiel. Je réponds tout de suite que c'est *une qualité dont toutes les autres, ou du moins beaucoup d'autres, dérivent*

suivant des liaisons fixes. Pardonnez-moi encore cette explication abstraite, elle va devenir sensible par des exemples.

Le caractère essentiel d'un lion, celui qui le range à sa place dans les classifications de l'histoire naturelle, c'est d'être un grand carnassier. Vous allez voir que presque tous les traits, soit du physique, soit du moral, dérivent de ce caractère comme d'une source. Au physique d'abord, les dents en ciseaux, une mâchoire construite pour broyer et déchirer; il le faut bien, puisque, étant carnassier, il se nourrit de chair et de proies vivantes. Pour manœuvrer ces deux redoutables tenailles, il a besoin de muscles énormes, et pour loger ces muscles, de fosses temporales proportionnées. Ajoutez aux pieds d'autres tenailles, des griffes terribles, rétractiles, la marche agile sur les extrémités des doigts, une détente de cuisses terrible qui le lance comme un ressort, des yeux qui voient clair la nuit, parce que la nuit est le meilleur temps de la chasse. Un natura-

liste qui me montrait son squelette me disait : « C'est une mâchoire montée sur quatre pattes. » De plus, toutes les particularités morales sont à l'unisson : d'abord l'instinct sanguinaire, le besoin de viande fraîche, la répugnance pour de tout autre aliment ; ensuite la force et la fièvre nerveuse par laquelle il concentre une masse énorme de forces dans le court moment de l'attaque ou de la défense ; par contre-coup, les habitudes somnolentes, l'inertie grave et sombre dans les moments vides, les longs bâillements après l'emportement de la chasse. Tous ces traits dérivent de son caractère de carnassier, et c'est pour cela que nous l'avons appelé le caractère essentiel.

Considérons maintenant un autre cas plus difficile, une contrée entière avec ses innombrables détails de structure, d'aspect, de culture, avec ses plantes, ses animaux, ses habitants, ses villes, les Pays-Bas, par exemple. Leur caractère essentiel est d'être formés par des *alluvions*, c'est-à-dire par les grands

dépôts de terre que les fleuves charrient et répandent à leurs embouchures. De ce seul mot naissent une infinité de particularités qui composent toute la manière d'être de la contrée, non-seulement ses dehors physiques et ce qu'elle est par elle-même, mais encore l'esprit et les qualités morales et physiques des habitants et de leurs œuvres. D'abord, dans la nature inanimée, les plaines humides et fertiles. Cela est nécessaire à cause du grand nombre et de la largeur des fleuves, et du vaste dépôt de terre végétale. Ces plaines sont toujours vertes, parce que les grands fleuves tranquilles et paresseux, les innombrables canaux aisément établis dans le sol plat et humide, entretiennent une fraîcheur perpétuelle. Vous devinez maintenant, et par la seule force du raisonnement, l'aspect du pays, ce ciel blafard, pluvieux, sans cesse rayé d'averses, et, même dans les beaux jours, voilé comme d'une gaze délicate par les vapeurs légères qui s'envolent du sol moite, et forment un dôme diaphane, un tissu aérien de minces

flocons neigeux au-dessus de la grande corbeille verdoyante ouverte à perte de vue, et arrondie jusqu'à l'horizon. Dans la nature animée, cette multitude et cette richesse des pâturages appellent les grands troupeaux tranquilles, agenouillés dans les herbes ou mangeant à pleine bouche, qui parsèment de taches jaunâtres, blanches, noires, l'interminable surface plate et verte. De là cette quantité de lait et de chair, qui, jointe aux grains, aux légumes produits par la terre plantureuse, fournit aux habitants la nourriture abondante à bon marché. On pourrait dire qu'en ce pays, l'eau fait l'herbe, qui fait le bétail, qui fait le fromage, le beurre et la viande, qui, tous ensemble avec la bière, font l'habitant. En effet, de cette grasse vie et de l'organisation physique imbibée d'air humide, vous voyez naître le tempérament flamand, le naturel flegmatique, les habitudes régulières, la tranquillité d'esprit et de nerfs, la capacité de prendre la vie raisonnablement et sagement, le contentement continu, le goût

du bien-être, partant le règne de la propreté et la perfection du confortable. Les conséquences vont si loin, qu'elles s'étendent jusqu'à l'aspect des villes. Dans les pays d'alluvion, le moellon manque; on n'a pour pierre que la terre cuite, briques ou tuiles; comme les pluies sont grandes et fréquentes, les toits sont fort penchés; comme l'humidité est continue, on vernit les façades. Partant, une ville flamande est un réseau de bâtisses rougeâtres ou brunes, toujours nettes, souvent luisantes, aux toits pointus : çà et là s'élève une vieille église bâtie de galets ou de petites pierres assemblées par un ciment; des rues soigneusement entretenues se déploient entre deux files de trottoirs d'une propreté incomparable. En Hollande, ils sont de briques et souvent parsemés de faïences; à cinq heures du matin, on voit les servantes à genoux les lessiver avec un torchon. Jetez les yeux à travers les vitres luisantes; entrez dans un club paré d'arbres verts, où le parquet est poudré de sable incessamment renouvelé; visi-

tez ces tavernes peintes de couleurs claires et douces, où les tonneaux rangés étalent leurs rondeurs brunes, où la mousse jaunâtre déborde des verres curieusement ouvragés. Dans tous ces détails de la vie ordinaire, dans tous ces signes du contentement intime et de la prospérité durable, vous verrez les effets du caractère fondamental qui s'est imprimé dans le climat et dans le sol, dans le végétal et dans l'animal, dans l'homme et son œuvre, dans la société et l'individu.

Par ces innombrables effets, vous jugez de son importance. C'est lui que l'art a pour but de mettre en lumière, et si l'art entreprend cette tâche, c'est que la nature n'y suffit pas. Car dans la nature le caractère n'est que dominant; il s'agit dans l'artde le rendre dominateur. Ce caractère façonne les objets réels, mais il ne les façonne pas pleinement. Il est gêné dans son action, entravé par l'intervention d'autres causes. Il n'a pu s'enfoncer par une empreinte assez forte et assez visible dans les objets qui portent sa marque.

L'homme sent cette lacune, et c'est pour la combler qu'il invente l'art.

En effet, reprenons cette *Kermesse* de Rubens. Ces florissantes commères, ces superbes ivrognes, toutes ces poitrines et toutes ces trognes de brutes débridées et empiffrées, ont peut-être trouvé dans les mangeailles du temps quelques figures analogues. La nature exubérante et trop nourrie aspirait à produire des mœurs et des corps aussi grossiers et aussi grands, mais n'y atteignait qu'à demi. D'autres causes intervenaient pour refréner l'essor de l'énergie joyeuse et charnelle. D'abord la pauvreté : dans les meilleurs temps et dans les meilleurs pays, beaucoup de gens n'ont pas assez à manger, et le jeûne, du moins la demi-abstinence, la misère, le mauvais air, tout ce qui accompagne l'indigence, atténuent le développement et l'impétuosité de la brutalité native : l'homme qui a pâti est moins fort et plus retenu. La religion, la loi, la police, les habitudes imprimées par le travail régulier, opèrent dans

le même sens; l'éducation y aide. Sur cent naturels qui, dans les conditions convenables, auraient fourni à Rubens des modèles, il y en avait peut-être cinq ou six qui pouvaient lui servir. Maintenant, songez que ces cinq ou six, dans les fêtes réelles qu'il pouvait voir, étaient perdus dans un mélange de figures plus ou moins médiocres et plus ou moins ordinaires ; considérez encore qu'au moment où il les regardait, ils n'avaient pas l'attitude, l'expression, le geste, l'entrain, le costume, le débraillement nécessaires pour rendre visible la surabondance de la grosse joie. Par toutes ces insuffisances la nature appelait l'art à son aide; elle n'avait pu assez marquer le caractère ; il fallait que l'artiste la suppléât.

Il en est ainsi dans toute œuvre d'art supérieure. Lorsque Raphaël faisait sa *Galatée*, il écrivait que les belles femmes étant rares, il suivait une certaine idée qu'il avait. Cela signifie que, concevant d'une certaine façon la nature humaine, sa sérénité, son bonheur, sa

douceur fière et gracieuse, il ne trouvait point de modèle vivant qui l'exprimât suffisamment. La paysanne ou l'ouvrière qui posait devant lui avait les mains déformées par le travail, les pieds gâtés par la chaussure, l'œil effarouché par la honte ou avili par le métier. Sa *Fornarine* (1) elle-même a les épaules trop tombantes, l'arrière-bras maigre, l'air dur et borné ; s'il l'a peinte à la Farnésine, c'est en la transformant tout entière, et pour cela il a développé dans la figure peinte le caractère dont la figure réelle ne renfermait que les indications et les fragments.

Ainsi le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou du moins un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et pour cela l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il est annulé.

(1) Voir les deux portraits de la Fornarine, au palais Sciarra et au palais Borghèse.

Considérez maintenant non plus les œuvres, mais les artistes, j'entends leur façon de sentir, d'inventer et de produire ; vous la trouverez conforme à cette définition de l'œuvre d'art. Il est un don qui leur est indispensable ; aucune étude, aucune patience ne le supplée ; s'il manque, ils ne sont plus que des copistes et des ouvriers. En présence des choses il faut qu'ils aient une *sensation originale;* un caractère de l'objet les a frappés, et l'effet de ce choc est une impression forte et propre. En d'autres termes, quand un homme naît avec du talent, ses perceptions ou du moins ses perceptions d'un certain genre sont délicates et promptes ; il saisit et démêle naturellement, avec un tact éveillé et sûr, les nuances et les rapports, tantôt le sens plaintif ou héroïque d'une suite de sons, tantôt la fierté ou l'allanguissement d'une attitude, tantôt la richesse ou la sobriété de deux tons complémentaires ou contigus ; par cette faculté il pénètre dans l'intérieur des objets et semble plus perspicace que les autres hommes. Et cette

sensation si vive et si personnelle ne reste pas inactive; toute la machine pensante et nerveuse en reçoit l'ébranlement par contre-coup. Involontairement l'homme exprime sa sensation intérieure; son corps fait un geste, son attitude devient mimique, il a besoin de figurer au dehors l'objet tel qu'il l'a conçu; la voix cherche des inflexions imitatives; la parole rencontre des mots colorés, des tournures imprévues, un style figuré, inventé, exagéré; il est visible que, sous la puissante impulsion primitive, la cervelle agissante a repensé et transformé l'objet, tantôt pour l'illuminer et l'agrandir, tantôt pour le tordre et de déjeter grotesquement tout d'une côté; dans l'esquisse hasardeuse comme dans la caricature violente, vous saisissez sur le fait, chez les tempéraments poétiques, cet ascendant de l'impression involontaire. Tâchez maintenant d'entrer dans la familiarité des grands artistes et des grands écrivains de votre siècle; étudiez des ébauches, les projets, le journal intime, la correspondance des anciens maîtres; vous

retrouverez partout le même procédé inné. Qu'on le décore de beaux noms, qu'on l'appelle inspiration, génie, on fait bien et on a raison ; mais si on veut le définir avec précision, il faut toujours y constater la vive sensation spontanée qui groupe autour de soi le cortége des idées accessoires, les remanie, les façonne, les métamorphose et s'en sert pour se manifester.

Nous voici donc parvenus à la définition de l'œuvre d'art. Jetez pour un instant, messieurs, vos regards en arrière, et regardez le chemin que nous avons parcouru. Nous sommes arrivés par degrés à une conception de l'art de plus en plus élevée, et partant, de plus en plus exacte. Nous avons cru voir d'abord que son but est d'*imiter l'apparence sensible*. Puis, séparant l'imitation matérielle de l'imitation intelligente, nous avons trouvé que ce qu'il veut reproduire dans l'apparence sensible, ce sont les *rapports des parties*. Enfin, remarquant que les rapports peuvent et doivent être altérés pour conduire l'art à son faîte, nous

avons établi que si l'on étudie les rapports des parties, c'est *pour y faire dominer un caractère esssentiel.* Aucune de ces définitions ne détruit la précédente, mais chacune d'elles corrige et précise la précédente, et nous pouvons, en les réunissant toutes, et en subordonnant les inférieures aux supérieures, résumer ainsi qu'il suit tout notre travail : « L'œuvre d'art a » pour but de manifester quelque caractère » essentiel ou saillant, partant quelque idée » importante, plus clairement et plus complé- » tement que ne le font les objets réels. Elle y » arrive en employant un ensemble de parties » liées, dont elle modifie systématiquement les » rapports. Dans les trois arts d'imitation, » sculpture, peinture et poésie, ces ensembles » correspondent à des objets réels. »

VI

Cela posé, messieurs, on voit, en examinant les différentes parties de cette définition, que la première est essentielle et la seconde accessoire. Il faut dans tout art un ensemble de parties liées que l'artiste modifie de façon à manifester un caractère; mais il n'est pas nécessaire dans tout art que cet ensemble corresponde à des objets réels; il suffit qu'il existe. Donc, si l'on peut rencontrer des ensembles de parties liées qui ne soient pas imitées des objets réels, il y aura des arts qui n'auront pas pour point de départ l'imitation. C'est ce qui arrive,

et c'est ainsi que naissent l'architecture et la musique. En effet, en dehors des liaisons, des proportions, des dépendances organiques et morales que copient les trois arts imitateurs, il y a des rapports mathématiques que combinent les deux autres qui n'imitent rien.

Considérons d'abord les rapports mathématiques perçus par le sens de la vue. — Les grandeurs sensibles à l'œil peuvent former entre elles des ensembles de parties liées par des lois mathématiques. Car d'abord un morceau de bois ou de pierre peut avoir une forme géométrique, celle d'un cube, d'un cône, d'un cylindre ou d'une sphère, ce qui établit des relations régulières de distance entre les divers points de son contour. — En outre, ses dimensions peuvent être des quantités liées entre elles dans des proportions simples, et que l'œil peut aisément saisir ; la hauteur peut être deux, trois, quatre fois plus grande que l'épaisseur ou la largeur, ce qui fait une seconde série de rap-

ports mathématiques. — Enfin, plusieurs de ces morceaux de pierre ou de bois peuvent être placés les uns sur les autres, ou les uns à côté des autres, symétriquement, selon des distances et des angles liés par des dépendances mathématiques. — Sur cet ensemble de parties liées, s'établit l'architecture. L'architecte ayant conçu tel caractère dominant, la sérénité, la simplicité, la force, l'élégance, comme jadis en Grèce et à Rome, ou bien l'étrangeté, la variété, l'infinité, la fantaisie, comme aux temps gothiques, peut choisir et combiner les liaisons, les proportions, les dimensions, les formes, les positions, bref les rapports des matériaux, c'est-à-dire de certaines grandeurs visibles, de manière à manifester le caractère conçu.

A côté des grandeurs perçues par la vue, il y a les grandeurs perçues par l'ouïe, j'entends les vitesses des vibrations sonores ; et ces vibrations, étant des grandeurs, peuvent former aussi des ensembles de parties liées par des lois mathématiques. En premier lieu, comme vous le savez, un

son musical est composé de vibrations continues de vitesse égale, et cette égalité met déjà entre elles un rapport mathématique.—En second lieu, étant donnés deux sons, le deuxième peut être composé de vibrations deux, trois, quatre fois plus rapides que celles du premier. Les deux sons ont donc entre eux un rapport mathématique, ce que l'on figure en les mettant sur la portée musicale à une certaine distance l'un de l'autre. Par conséquent, si au lieu de deux sons on en prend un certain nombre situés à des distances égales, on fera une échelle; cette échelle est la gamme, et tous les sons se trouvent ainsi liés entre eux d'après leur position dans la gamme. — Vous pouvez maintenant établir ces liaisons, soit entre des sons successifs, soit entre des sons simultanés. Le premier genre de liaison constitue la mélodie; le second constitue l'harmonie. Et voilà la musique, avec ses deux parties essentielles, fondée, comme l'architecture, sur des rapports mathématiques que l'artiste peut combiner et modifier.

Mais la musique a un second principe, et ce nouvel élément lui communique une vertu propre et une portée extraordinaire. Outre ses qualités mathématiques, le son est analogue au cri, et à ce titre il exprime directement, avec une justesse, une délicatesse et une puissance sans rivales, la souffrance, la joie, la colère, l'indignation, toutes les agitations et toutes les émotions de l'être vivant et sentant, jusque dans les plus imperceptibles nuances et dans les secrets les plus inconnus. Par cette face il est semblable à la déclamation poétique, et fournit toute une musique, la musique expressive, celle de Gluck et des Allemands, par opposition à la musique chantante, celle de Rossini et des Italiens. Mais quel que soit le point de vue qu'un compositeur ait préféré, les deux côtés n'en subsistent pas moins ensemble, et les sons constituent toujours des ensembles de parties liées à la fois par leurs rapports mathématiques et par la correspondance qu'ils ont avec les passions et les divers états intérieurs de l'être moral. En sorte

que le musicien qui a conçu un certain caractère important et saillant des choses, la tristesse ou la joie, l'amour tendre ou la colèreemportée, telle autre idée ou tel autre sentiment, quel qu'il soit, peut choisir et combiner à son gré dans ces liaisons mathématiques et dans ces liaisons morales, de façon à manifester le caractère qu'il a conçu.

Aussi tous les arts rentrent dans la définition présentée : dans l'architecture et la musique, comme dans la sculpture, la peinture et la poésie, l'œuvre a pour but de manifester quelque caractère essentiel, et emploie pour moyen un ensemble de parties liées dont l'artiste combine ou modifie les rapports.

VII

Maintenant que nous connaissons la nature de l'art, nous pouvons comprendre son importance. Auparavant nous ne faisions que la sentir, c'était là une affaire d'instinct et non de raisonnement; nous éprouvions du respect ou de l'estime, mais nous ne pouvions expliquer notre estime et notre respect. A présent nous sommes capables de justifier notre admiration, et de marquer la place de l'art dans la vie humaine. Par beaucoup de points, l'homme est un animal qui tâche à se défendre contre la nature ou contre les autres hommes. Il faut qu'il pourvoie

à sa nourriture, à son habillement, à son logement, qu'il se défende contre la mauvaise saison, la disette et les maladies. Pour cela, il laboure, il navigue, il exerce les différentes sortes d'industries et de commerces. — De plus, il faut qu'il perpétue son espèce et se préserve des violences des autres hommes. Pour cela, il forme des familles et des États; il établit des magistrats, des fonctionnaires, des constitutions, des lois et des armées. Après tant d'inventions et de labeurs, il n'est pas sorti de son premier cercle, il est encore un animal, mieux approvisionné et mieux protégé que les autres, mais il n'a encore songé qu'à lui-même et à ses pareils. A ce moment, une vie supérieure s'ouvre, celle de la contemplation, par laquelle il s'intéresse aux causes permanentes et génératrices desquelles son être et celui de ses pareils dépendent, aux caractères dominateurs et essentiels qui régissent chaque ensemble et impriment leurs marques dans les moindres détails. Pour y atteindre, il a deux voies : la première,

qui est la science, par laquelle, dégageant ces causes et ces lois fondamentales, il les exprime en formules exactes et en termes abstraits ; la seconde, qui est l'art, par laquelle il manifeste ces causes et ces lois fondamentales, non plus en définitions arides, inaccessibles à la foule et intelligibles seulement pour quelques hommes spéciaux, mais d'une façon sensible, et en s'adressant non-seulement à la raison, mais encore aux sens et au cœur de l'homme le plus ordinaire. L'art a cela de particulier, qu'il est à la fois *supérieur et populaire*, qu'il manifeste ce qu'il y a de plus élevé, et qu'il le manifeste à tous.

II

DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE D'ART

Après avoir examiné devant vous la nature de l'œuvre d'art, il reste à étudier la loi de sa production. Cette loi peut, au premier regard, s'exprimer ainsi : *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes ;* je vous l'énonçais la dernière fois ; à présent il faut l'établir.

Elle repose sur deux sortes de preuves, l'une d'expérience, l'autre de raisonnement. La première consiste dans l'énumération des cas nombreux dans laquelle la loi se vérifie ; je vous en ai cité quelques-uns, je vous en montrerai d'autres tout à l'heure ; en outre, on peut affirmer

qu'on ne connaît pas de cas où elle ne s'applique point ; dans tous ceux qu'on a étudiés elle est exacte, non-seulement pour la masse, mais encore pour le détail, non-seulement pour l'apparition et l'extinction des grandes écoles, mais encore pour toutes les variations et toutes les oscillations de l'art. — La seconde preuve consiste à montrer non-seulement qu'en fait cette dépendance est rigoureuse, mais encore qu'elle doit l'être. Pour cela on analyse ce que nous avons appelé l'état général de l'esprit et des mœurs ; on cherche d'après les règles ordinaires de la nature humaine les effets qu'un pareil état doit produire sur le public et sur les artistes, partant sur l'œuvre d'art. On en conclut une liaison forcée et une concordance fixe, et l'on établit comme une harmonie nécessaire ce qu'on avait observé comme une simple rencontre. La seconde preuve *démontre* ce que la première avait *constaté*.

I

Pour rendre cette harmonie sensible, reprenons une comparaison dont nous nous sommes déjà servi, celle d'une œuvre d'art et d'une plante, et regardons dans quelles circonstances une plante ou une espèce de plantes, l'oranger, par exemple, pourrait se développer et se propager sur un terrain. Nous supposons toutes sortes de graines et de semences apportées par le vent, jetées par le hasard ; à quelles conditions celles de l'oranger pourront-elles germer, devenir des arbres, fleurir, produire

des fruits, des rejetons, tout une peuplade d'arbres, et couvrir le sol?

Il faudra pour cela bien des circonstances favorables; et d'abord que le sol ne soit ni trop friable ni trop maigre; autrement, les racines manquant de profondeur et d'attaches, l'arbre tomberait au premier coup de vent. Il faudra ensuite que le sol ne soit pas trop sec; sinon, faute du rafraîchissement des eaux courantes l'arbre sèchera sur pied. Il faut aussi que le climat soit chaud; sinon l'arbre qui est délicat gèlera, ou tout au moins languira, et ne pourra pas épanouir ses pousses. Il faut aussi que l'été soit long, pour que le fruit qui est tardif ait le temps de mûrir. Il faut que l'hiver soit doux, pour que les frimas de janvier ne viennent pas flétrir et brûler les oranges attardées sur les branches. Il faut enfin que le terrain ne soit pas trop favorable à d'autres plantes; sinon l'arbre livré à lui-même serait étouffé par la concurrence et l'envahissement d'une végétation plus forte. Si toutes ces conditions se rencontrent, le

petit oranger croîtra, deviendra adulte, en produira d'autres qui se reporduiront eux-mêmes. Sans doute il pourra survenir des orages; des chutes de pierres, des morsures de chèvres détruiront certains plants. Mais, en somme, à travers les accidents qui tuent les individus, l'espèce se propagera, couvrira le sol, et après un nombre suffisant d'années, on verra s'élever un bois florissant d'orangers. C'est ce qui arrive dans les gorges si bien abritées de l'Italie méridionale, aux environs de Sorrente et d'Amalfi, au bord des golfes, dans les petites vallées tièdes, rafraîchies par les eaux qui descendent des montagnes et caressées par la brise bienfaisante de la mer. Il a fallu tout ce concours de circonstances pour assembler ces belles têtes rondes, ces dômes luisants d'un vert intense et splendide, ces pommes d'or innombrables, cette végétation parfumée et précieuse qui au milieu de l'hiver fait de cette côte le jardin le plus riche et le plus éclatant.

Réfléchissons maintenant à la façon dont les

choses se sont passées dans cet exemple. Vous venez de voir l'effet des circonstances et de la température physique. A parler précisément, ce ne sont point elles qui ont produit l'oranger. Les graines étaient données, et toute la puissance vitale était dans les graines seules. Mais les circonstances décrites étaient nécessaires pour que la plante pût croître et se propager, et si elles avaient manqué, la plante eût manqué comme elles.

La conséquence est que la température devenant autre, l'espèce des plantes deviendra autre. En effet supposons des conditions toutes contraires à celles que je viens de décrire, un sommet de montagne battu par des vents violents, une croûte mince et rare de terre végétale, un climat froid, un été court, la neige pendant tout l'hiver ; non-seulement l'oranger n'y pourra naître, mais la plupart des autres arbres y périront. De toutes les semences apportées par le hasard, une seule réussira, et vous ne verrez durer et se propager qu'une

espèce, la seule qui s'accommode à ces dures circonstances, le sapin et le pin qui couvrira les pics déserts, les longues croupes rocheuses, les pentes abruptes de ses colonnades rigides et de ses grands manteaux d'un vert funèbre; et là, comme dans les Vosges, l'Écosse et la Norvége, vous voyagerez pendant des lieues entières sous des dômes muets, sur un tapis d'aiguilles desséchées, parmi des racines accrochées obstinément aux roches, dans le domaine de la plante énergique et patiente qui seule subsiste sous l'assaut incessant des rafales et le givre des longs hivers.

On peut donc se représenter la température et les circonstances physiques comme *faisant un choix* entre les différentes espèces d'arbres, et ne laissant subsister et se propager qu'une certaine espèce à l'exclusion plus ou moins complète de toutes les autres. La température physique agit par éliminations, par suppressions, par *élection* naturelle. Telle est la grande loi par laquelle on explique aujourd'hui l'origine et la

structure des diverses formes vivantes, et elle s'applique au moral comme au physique, dans l'histoire comme dans la botanique et la zoologie, aux talents et aux caractères comme aux plantes et aux animaux.

II

En effet, il y a une température *morale* qui est l'état général des mœurs et des esprits, et qui agit de la même façon que l'autre. A proprement parler, elle ne produit pas les artistes; les génies et les talents sont donnés comme les graines; je veux dire que dans le même pays, à deux époques différentes, il y a très-probablement le même nombre d'hommes de talent et d'hommes médiocres. En effet on sait par la statistique que dans deux générations successives il se trouve à peu près le même nombre d'hommes ayant la taille requise pour la conscription

et d'hommes trop petits pour être soldats. Selon toutes les vraisemblances, il en est pour les esprits comme pour les corps, et la Nature est une semeuse d'hommes qui, puisant toujours de la même main dans la même besace, répand à peu près la même quantité, la même qualité, la même proportion de graines dans les terrains qu'elle ensemence régulièrement et tour à tour. Mais dans ces poignées de semence qu'elle jette autour d'elle en arpentant le temps et l'espace, toutes les graines ne germent pas. Une certaine température morale est nécessaire pour que certains talents se développent; si elle manque, ils avortent. Par suite, la température changeant, l'espèce des talents changera; si elle devient contraire, l'espèce des talents deviendra contraire, et, en général, on pourra concevoir la température morale comme *faisant un choix* entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle ou telle espèce, excluant plus ou moins complétement les autres. C'est par un mécanisme de cette sorte que vous

voyez en certains temps et en certains pays se développer dans les écoles, tantôt le sentiment de l'idéal, tantôt celui du réel, tantôt celui du dessin, tantôt celui de la couleur. Il y a une direction régnante qui est celle du siècle ; les talents qui voudraient pousser dans un autre sens trouvent l'issue fermée, et la pression de l'esprit public et des mœurs environnantes les comprime ou les dévie en leur imposant une floraison déterminée.

III

Cette comparaison peut vous servir d'indication générale. Entrons maintenant dans les détails, et voyons comment la température morale agit sur les œuvres d'art.

Pour plus de clarté, nous prendrons un cas très-simple, simplifié exprès, celui d'un état d'esprit dans lequel la tristesse est prédominante. Cette supposition n'est pas arbitraire; un tel état s'est rencontré plus d'une fois dans la vie des hommes, et il suffit pour le produire de cinq ou six siècles de décadence, de dépopulation, d'invasions étrangères, de famines, de

pestes, de misères croissantes. On l'a vu en Asie au VIe siècle avant Jésus-Christ, en Europe du Ier au Xe siècle de notre ère. Il arrive alors que les hommes perdent le courage et l'espérance et considèrent la vie comme un mal.

Regardons les effets d'un tel état d'esprit joint aux circonstances qui l'engendrent sur les artistes de ces temps. Nous admettons qu'il se rencontre alors à peu près la même quantité de tempéraments mélancoliques, joyeux, intermédiaires entre la mélancolie et la joie, que dans les autres époques. Comment et dans quel sens la situation régnante va-t-elle les transformer?

Il faut d'abord remarquer que les malheurs qui attristent le public attristent aussi l'artiste. Comme il est une tête dans le troupeau, il subit les chances du troupeau. Par exemple, s'il y a des invasions de barbares, des pestes, des famines, des calamités de toutes sortes prolongées pendant des siècles et étendues sur tout le pays, il faudrait un miracle, et des centaines

de miracles, pour que l'inondation générale passât à côté de lui sans l'atteindre. Tout au contraire, il est probable et même certain qu'il aura sa part dans les maux publics, qu'il sera ruiné, battu, blessé, emmené en captivité comme les autres, que sa femme, ses enfants, ses parents, ses amis, auront le sort commun, qu'il souffrira et craindra pour eux comme pour lui-même. Sous cette pluie continue de misères personnelles, il deviendra moins joyeux, s'il est joyeux, et plus triste s'il est triste. Voilà un premier effet du milieu.

D'autre part, l'artiste a été élevé parmi des contemporains mélancoliques; partant les idées qu'il a reçues dans son enfance et celles qu'il reçoit tous les jours encore sont mélancoliques. La religion régnante qui s'est accommodée au lugubre train des choses lui dit que la terre est un exil, le monde un cachot, la vie un mal, et que toute notre affaire est de mériter d'en sortir. La philosophie construisant la morale d'après le lamentable spectacle de la décadence

humaine lui prouve qu'il vaudrait mieux ne pas être né. La conversation courante ne lui apporte qu'événements funèbres, invasion d'une province, ruine d'un monument, oppression des faibles, guerres civiles des forts. L'observation journalière ne lui présente que des images de découragement et de deuil, des mendiants, des affamés, un pont brisé qu'on ne répare plus, un faubourg abandonné qui s'effondre, des champs en friche, les murs noirs d'une maison brûlée. Toutes ces impressions s'enfoncent en lui depuis la première année de sa vie jusqu'à la dernière, et aggravent incessamment la mélancolie qui lui vient de ses propres maux.

Elles l'aggravent d'autant plus qu'il est plus foncièrement artiste. Car, ce qui le fait artiste, c'est l'habitude d'imiter dans les objets le caractère essentiel et les traits saillants; les autres hommes ne voient que des portions, il saisit l'ensemble et l'esprit. Et comme ici le caractère saillant est la tristesse, c'est la tristesse qu'il

aperçoit dans les choses. Bien plus, par cet excès d'imagination et cet instinct d'exagération qui lui est propre, il l'amplifie, il le porte à l'outrance, il s'en imprègne et il en imprègne ses œuvres, en sorte que d'ordinaire il voit et peint les choses avec des couleurs encore plus noires que ne le feraient ses contemporains.

Il faut bien dire aussi que dans ce travail il trouve chez eux de l'aide. Car vous savez qu'un homme qui peint ou écrit ne reste pas seul vis-à-vis de son écritoire ou de son tableau. Au contraire, il sort, cause, regarde, reçoit les indications de ses amis, de ses rivaux, cherche des suggestions dans les livres et dans le œuvres d'art environnantes. Une idée ressemble à une semence; si la semence a besoin pour germer, se développer et fleurir, de la nourriture que lui apportent l'eau, l'air, le soleil et le sol, l'idée, pour s'achever et trouver sa forme, a besoin des compléments et des accroissements que lui fournissent les esprits voisins. Or, dans ces temps de tristesse, quelle sorte de sugges-

tions les esprits voisins peuvent-ils fournir? Des suggestions tristes ; car les hommes n'ont travaillé que de ce côté-là. Comme ils n'ont d'expérience que celle des sensations ou des sentiments pénibles, ils n'ont pu remarquer des nuances et faire des découvertes qu'en matière de souffrance; c'est toujours son cœur qu'on observe, et s'il n'est rempli que par la peine on ne peut étudier que la peine. Ils sont donc savants en fait de douleur, de chagrin, de désespoir, d'abattement, et en cela seulement. Si l'artiste leur demande quelque instruction ils ne lui donneront que celle là ; chercher auprès d'eux quelque idée ou renseignement sur les diverses sortes ou les différentes expressions de la joie, serait peine perdue; ils ne peuvent fournir que ce qu'ils ont. C'est pourquoi quand il travaillera à représenter le bonheur, l'allégresse ou la gaieté, il sera seul, dénué de toute aide, livré à ses propres forces, et la force d'un homme isolé est toujours petite; aussi son œuvre sera médiocre. Au contraire, quand il voudra

représenter les sentiments mélancoliques, il aura l'aide de tout son siècle, il trouvera des matériaux préparés par les écoles précédentes, un art tout fait, des procédés connus, une voie tracée. Une cérémonie d'église, un ameublement, une conversation lui suggéreront la forme, la couleur, la phrase ou le personnage qui lui manquait encore; et son œuvre à laquelle auront contribué secrétement des millions de collaborateurs inconnus sera d'autant plus belle, qu'outre son travail et son génie, elle contiendra le génie et le travail du peuple qui l'entoure et des générations qui l'ont précédé.

Il y a encore une raison, la plus forte de toutes, qui le tourne vers les sujets tristes; c'est que son œuvre une fois exposée aux yeux du public ne sera goûtée que si elle exprime la mélancolie. En effet les hommes ne peuvent comprendre que des sentiments analogues à ceux qu'ils éprouvent. Les autres sentiments, si bien exprimés qu'ils puissent être, n'ont point de prise sur eux; les yeux regardent,

mais le cœur ne sent pas, et tout de suite les yeux se détournent. Imaginez un homme qui a perdu sa fortune, sa patrie, ses enfants, sa santé, sa liberté, qui a été tenu vingt ans aux fers dans un cachot comme Pellico ou Andryane, dont le caractère, par degrés, s'est altéré et brisé, qui est devenu mélancolique et mystique, dont le découragement est incurable; il aura horreur des airs de danse, il ne lira pas volontiers Rabelais; si vous le conduisez devant les corps joyeux et brutaux de Rubens, il se détournera, il ne verra volontiers que des tableaux de Rembrandt; il n'aimera que des airs de Chopin, il n'écoutera que des poésies de Lamartine ou de Heine. La même chose arrive au public et aux individus; son goût dépend de son état; sa tristesse lui donne le goût des œuvres tristes. Il rejettera donc toutes celles qui sont gaies; il blâmera ou négligera l'artiste. Or vous savez qu'un artiste ne compose que pour être apprécié et loué; c'est sa passion dominante. Voilà donc,

qu'outre tant d'autres causes, sa passion dominante jointe au poids de l'opinion publique l'incline, le pousse et le ramène sans cesse vers l'expression de la mélancolie, en lui barrant les voies qui le conduiraient à la peinture de l'insouciance et du bonheur.

Par cette série de barrières tout passage sera fermé aux œuvres d'art qui voudraient manifester la joie. Si l'artiste franchit la première, il sera arrêté par la seconde, et ainsi de suite. S'il se rencontre des naturels joyeux, ils seront attristés par leurs malheurs personnels. L'éducation et la conversation courante les rempliront d'idées tristes. Les facultés d'artistes par lesquelles ils dégagent et amplifient les caractères saillants des objets ne trouveront pour s'exercer que des caractères tristes. L'expérience et le travail des autres ne leur fourniront de suggestions et de coopérations que dans les sujets tristes. Enfin, la volonté décisive et bruyante du public ne leur permettra que des sujets tristes. Par conséquent, l'espèce des artistes et

des œuvres d'art propres à manifester la belle humeur et la joie disparaîtra ou finira par se réduire à presque rien.

Considérez maintenant le cas inverse, celui d'un temps dans lequel l'état général des esprits est la joie. Cela arrive dans les âges de renaissance, quand la sécurité, la richesse, la population, le bien-être, la prospérité, les inventions belles ou utiles vont s'accroissant. En renversant les termes, toute l'analyse que nous venons de faire s'y applique mot à mot, et le même raisonnement établit que toutes les œuvres d'art exprimeront, plus ou moins, la joie.

A présent considérez un cas intermédiaire, c'est-à-dire tel mélange et telle espèce de joie et de tristesse, ce qui est l'état ordinaire. En modifiant convenablement les termes, toute l'analyse s'applique avec une exactitude égale; le même raisonnement établit que les œuvres d'art exprimeront un mélange correspondant et une espèce correspondante de joie ou de tristesse.

Concluons donc qu'en tout cas compliqué ou simple, le milieu, c'est-à-dire l'état général des mœurs et de l'esprit détermine l'espèce des œuvres d'art, en ne souffrant que celles qui lui sont conformes, et en éliminant les autres espèces, par une série d'obstacles interposés et d'attaques renouvelées à chaque pas de leur développement.

IV

Sortons maintenant des cas supposés et simplifiés pour la clarté de l'exposition, et arrivons aux cas réels. Vous allez voir en parcourant les principales séries des historiques la vérification de la loi. J'en prendrai quatre, qui sont les quatre grands moments de la civilisation européenne, l'antiquité grecque et romaine, le moyen âge féodal et chrétien, les monarchies nobiliaires et régulières du XVIIe siècle, et la démocratie industrielle régie par les sciences dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Chacune de ces périodes a son art ou son genre d'art qui

lui est propre, sculpture, architecture, théâtre, musique, du moins quelque espèce déterminée de chacun de ces grands arts, en tout cas une végétation distincte, singulièrement abondante et complète, qui, dans ses traits principaux, reflète les traits principaux de l'art et de la nation. Considérons tour à tour les différents terrains, nous y verrons tour à tour naître les différentes fleurs.

V

Il y a environ trois mille ans on vit paraître sur les côtes et dans les îles de la mer Égée une race très-belle et très-intelligente, qui entendait la vie d'une façon toute nouvelle. Elle ne se laissa pas absorber par une grande conception religieuse à la façon des Hindous et des Égyptiens, ni par une grande organisation sociale comme les Assyriens et les Perses, ni par une grande pratique industrielle et commerciale comme les Phéniciens et les Carthaginois. Au lieu d'une théocratie et d'une hiérarchie de castes, au lieu d'une monarchie et d'une hiérarchie

de fonctionnaires, au lieu d'un grand établissement de trafic et de commerce, les hommes de cette race eurent une invention propre, la *cité*, chaque cité en produisant d'autres, et chaque rejeton ainsi détaché de la source donnant naissance à d'autres rejetons. Une d'elles, Milet, en produisit trois cents et colonisa toute la côte de la mer Noire. Les autres firent de même, et de Cyrène à Marseille, le long des golfes et des promontoires de l'Espagne, de l'Italie, de la Grèce, de l'Asie Mineure, de l'Afrique, elles ressèrent une couronne de villes florissantes autour de la Méditerranée.

Comment vivait-on dans cette cité (1) ?. Un citoyen y travaillait peu de ses mains ; d'ordinaire il était approvisionné par des sujets et des tributaires, et toujours il était servi par des esclaves. Le plus pauvre en avait un pour l'entretien de sa maison. Athènes en comptait quatre

(1) Grote, *History of Greece*, t. II, p. 337. — Boeckh, *Économie politique des Athéniens*, I, 61. — Wallon, De *l'Esclavage dans l'antiquité*.

pour un citoyen, et des cités ordinaires, Égine, Corinthe, en possédaient quatre à cinq cent mille; ainsi les serviteurs abondaient. D'ailleurs le citoyen n'avait pas grand besoin de service. Il était sobre comme toutes les races fines et méridionales, vivait de trois olives, d'une gousse d'ail, d'une tête de sardine (1); pour tout vêtement, il avait des sandales, une demi-chemise, un gros manteau comme celui des pâtres. Sa maison était une bâtisse étroite, mal maçonnée, peu solide; les voleurs entraient en perçant le mur (2); on y dormait, c'était là son principal usage; un lit, deux ou trois belles amphores, voilà les principaux meubles. Le citoyen n'avait pas de besoins et passait la journée en plein air.

A quoi occupait-il son loisir? N'ayant à servir ni roi ni prêtre, il était libre et souverain pour sa part, dans la cité. C'est lui qui choisissait ses magistrats et ses pontifes; il pouvait

(1) Aristophane, *Grenouilles*. — Lucien, *Le Coq*.

(2) Leur nom propre est *perceurs de murs*.

lui-même à son tour être élu aux sacerdoces et aux charges; fût-il corroyeur ou forgeron, il jugeait dans les tribunaux les plus grands procès politiques, et décidait dans les assemblées des plus grandes affaires de l'État. En somme, les affaires publiques et la guerre, voilà son emploi. Il est tenu d'être politique et soldat, le reste est à ses yeux d'importance médiocre: selon lui, toute l'attention d'un homme libre doit s'appliquer à ces deux emplois. Et il a raison, car en ce temps-là la vie humaine n'est pas protégée comme au nôtre, et les sociétés humaines n'ont pas la solidité qu'elles ont acquise chez nous. La plupart de ces cités, assises et éparses sur les côtes de la Méditerranée, sont entourées de barbares qui volontiers feraient d'elles leur proie; le citoyen est obligé d'être sous les armes, comme aujourd'hui l'Européen établi dans la Nouvelle-Zélande ou au Japon; sinon Gaulois, Libyens, Samnites, Bythiniens camperaient bien vite sur les débris de l'enceinte forcée et des temples mis en cendres. D'ailleurs les cités sont ennemies

entre elles, et le droit de la guerre est atroce; le plus souvent une cité vaincue est une cité détruite; tel homme riche et considéré peut voir le lendemain sa maison brûlée, ses biens pillés, sa femme et sa fille vendues pour recruter les lieux de prostitution; lui-même, avec ses fils, devenu esclave, sera enfoui dans les mines, ou tournera la meule sous les coups de fouet. Quand les risques sont si grands, il est naturel qu'on s'occupe des intérêts de l'État et qu'on sache se battre; on est politique sous peine de mort. — On l'est encore par ambition, par amour de la gloire. Il s'agit pour chaque cité d'assujettir ou d'abaisser les autres, d'acquérir des vassaux, de conquérir ou d'exploiter autrui (1). Le citoyen passe sa vie dans la place publique, discutant sur les meilleurs moyens de conserver et d'agrandir sa ville, sur les alliances et les traités, sur la constitution et les lois, écoutant les orateurs, parlant lui-même, jusqu'au moment où il monte dans

(1) Thucydide, livre Ier. Voyez les diverses expéditions des Athéniens entre la paix de Cimon et la guerre du Péloponèse.

son vaisseau pour combattre en Thrace, ou en Égypte, contre des Grecs, des Barbares, ou contre le grand roi.

Pour atteindre à ce but, ils avaient inventé une discipline particulière. En ce temps-là, comme on n'avait pas d'industrie, on ne connaissait pas les machines de guerre ; on se battait corps à corps ; partant l'essentiel pour vaincre à la guerre était non de transformer les soldats en automates de précision, comme aujourd'hui, mais de faire de chaque soldat le corps le plus résistant, le plus fort et le plus agile ; bref, le gladiateur de la meilleure trempe, et capable de durer le plus longtemps. A cet effet, Sparte qui, vers le VIIIe siècle donna l'exemple et le branle à toute la Grèce, avait un régime très-compliqué et non moins efficace. Elle-même était un camp sans murailles, comme nos stations de Kabylie, situé au milieu de vaincus et d'ennemis, tout militaire, et tourné tout entier vers la défense et le combat. Il s'agissait d'abord, pour avoir des corps parfaits,

de fabriquer de belles races ; on s'y prenait comme dans les haras. On tuait les enfants mal conformés. De plus la loi réglait l'âge des mariages, choisissait le moment et les circonstances les plus favorables pour bien engendrer. Un vieillard qui avait une jeune femme était tenu de lui amener un jeune homme pour lui donner des enfants bien constitués. Un homme d'âge ordinaire, s'il avait un ami dont il admirât le caractère et la beauté, pouvait lui prêter sa femme (1). Après avoir fabriqué la race, on façonnait l'individu. Les jeunes gens étaient enrégimentés, exercés, habitués à vivre en commun comme des enfants de troupe. Ils étaient divisés en deux bandes rivales qui se surveillaient et se battaient à coups de pied et de poing. Ils couchaient en plein air, se baignaient dans les froides eaux de l'Eurotas, allaient à la maraude, mangeaient peu, vite et mal, couchaient sur un lit de roseaux, ne buvaient que de l'eau,

(1) Xénophon, la république des Lacédémoniens, *passim*.

supportaient toutes les intempéries de l'air; les jeunes filles s'exerçaient comme eux, et les adultes étaient astreintes à des pratiques presque semblables. Sans doute dans les autres cités, la rigueur de la discipline antique s'était adoucie ou était moindre. Néanmoins, avec des atténuations, on allait au même but par un chemin pareil. Les jeunes gens passaient la plus grande partie du jour dans les gymnases, à lutter, sauter, boxer, courir, lancer le disque, fortifiant et assouplissant leurs muscles nus. Il s'agissait de se faire un corps le plus robuste, le plus dispos, le plus beau qu'il était possible, et nulle éducation n'y a mieux réussi que celle-là (1).

De ces mœurs propres aux Grecs naquirent des idées particulières. Le personnage idéal à leurs yeux fut non pas l'esprit pensant ou l'âme délicatement sensible, mais le corps nu, de bonne race et de belle pousse, bien proportionné, actif, accompli dans tous les exercices. Cette

(1) *Dialogues* de Platon. — Aristophane, *Nuées*.

façon de penser se manifeste par une multitude de traits. En premier lieu, tandis qu'autour d'eux les Cariens, les Lydiens, et en général tous leurs voisins barbares avaient honte de paraître nus, ils se dépouillaient sans difficulté de leurs habits pour lutter et courir (1). Les jeunes filles, elles-mêmes, à Sparte, s'exerçaient à peu près nues. Vous voyez que les habitudes gymnastiques avaient supprimé ou transformé la pudeur. — En second lieu leurs grandes fêtes nationales, les jeux olympiques, pythiques et néméens, étaient l'étalage et le triomphe du corps nu. Les jeunes gens des premières familles y arrivaient de toutes les parties de la Grèce et des plus lointaines colonies grecques; ils s'y préparaient de longue main par un régime particulier et un travail assidu ; et là, sous les yeux et les applaudissements de toute la nation, dépouillés de leurs habits, ils luttaient, boxaient, lançaient le disque, couraient

(1) Usage adopté par les Lacédémoniens vers la 14e olympiade. — Platon, *Charmide*.

à pied ou en char. Ces victoires, que nous laissons aujourd'hui à des hercules de foire, paraissaient alors les premières de toutes. L'athlète, vainqueur dans la course à pied, donnait le nom à l'olympiade. Les plus grands poëtes le célébraient ; le plus illustre lyrique de l'antiquité, Pindare, n'a fait que chanter des courses de char. Quand l'athlète vainqueur revenait dans sa ville, il était reçu en triomphe, et sa force et son agilité devenaient l'honneur de la cité. Un d'eux, Milon de Crotone, invincible à la lutte, fut choisi comme général, et conduisit ses concitoyens à la bataille, vêtu d'une peau de lion, armé d'une massue, comme Hercule à qui on le comparait. On conte qu'un certain Diagoras, ayant vu le même jour couronner ses deux fils, fut porté par eux en triomphe aux yeux de l'assistance, et que, trouvant un pareil bonheur trop grand pour un mortel, le peuple lui criait : « Meurs, Diagoras, car enfin tu ne peux pas devenir Dieu ». Diagoras, en effet, suffoqué par l'émotion, mourut entre les bras des ses

enfants; à ses yeux, aux yeux des Grecs, voir que ses fils avaient les poings les plus robustes et les jambes les plus agiles de la Grèce, c'était le comble de la félicité terrestre. Vérité ou légende, un pareil jugement prouve avec quel excès on admirait la perfection du corps.

C'est pourquoi on ne craignait point de l'étaler devant les dieux, aux fêtes solennelles. Il y avait une science des attitudes et des mouvements nommée orchestrique qui réglait et enseignait les belles poses des danses sacrées. Après la bataille de Salamine, le poëte tragique Sophocle, alors âgé de quinze ans, et célèbre pour sa beauté, se dépouilla de ses habits pour danser et chanter le Pœan devant le trophée. Cent cinquante ans plus tard, Alexandre passant en Asie Mineure pour combattre Darius, se mit nu avec ses compagnons afin d'honorer par des courses le tombeau d'Achille. On allait plus loin encore, on considérait la perfection du corps comme le caractère de la divinité.

Dans une ville de Sicile, un jeune homme extrémement beau fut adoré à cause de sa beauté, et après sa mort on lui éleva des autels (1). Dans Homère, qui est la Bible des Grecs, vous trouverez partout que les dieux ont un corps humain, une chair que les lances peuvent déchirer, un sang vermeil qui coule, des instincts, des colères, des plaisirs, tout semblables aux nôtres, à ce point que les héros deviennent les amants des déesses, et que les dieux ont des enfants des mortelles. De l'Olympe à la terre, il n'y a point d'abîme, ils en descendent et nous y montons; s'ils nous surpassent, c'est seulement parce qu'ils sont exempts de la mort, parce que leur chair blessée guérit vite, parce qu'ils sont plus forts, plus beaux et plus heureux que nous. Au reste, comme nous, ils mangent, boivent, se battent, jouissent de tous leurs sens et de toutes leurs facultés corporelles. La Grèce a si bien fait du bel animal humain son modèle, qu'elle en a fait son

(1) Hérodote.

idole, et qu'elle le glorifiie sur la terre en le divinisant dans le ciel.

De cette conception naquit la statuaire, et l'on peut marquer tous les moments de son éclosion. — D'un côté, l'athlète couronné une fois a droit à une statue, et s'il est couronné trois fois, à une statue iconique, c'est-à-dire à une effigie qui soit son portrait. D'autre part, les dieux n'étant que des corps humains plus sereins et plus parfaits que les autres, il est naturel de les représenter par des statues. On n'a pas besoin pour cela de forcer le dogme. L'effigie de marbre ou d'airain n'est pas une allégorie, mais une image exacte; elle ne prête pas au dieu des muscles, des os, une pesante enveloppe qu'il n'a pas; elle figure le revêtement de chair qui la couvre et la forme vivante qui est sa substance. Il suffit, pour être un portrait véridique, qu'elle soit la plus belle de toutes, et reproduise le calme immortel par lequel le dieu s'élève au-dessus de nous.

Voilà la statue sur le chantier ; le sculpteur saura-t-il la faire ? Considérez sa préparation. Les hommes de ce temps ont observé le corps nu et en mouvement au bain, dans les gymnases, dans ses danses sacrées, dans les jeux publics. Ils ont remarqué et préféré celles de ses formes et de ses attitudes qui manifestent la vigueur, la santé et l'activité. Ils ont travaillé de tout leur effort à lui imprimer ces formes et à lui enseigner ces attitudes. Pendant trois ou quatre cents ans ils ont ainsi corrigé, épuré, développé leur idée de la beauté physique. Rien d'étonnant s'ils arrivent enfin à découvrir le modèle idéal du corps humain. Pour nous qui le connaissons aujourd'hui, c'est d'eux que nous l'avons reçu. Quand, au sortir de l'âge gothique, Nicolas de Pise et les premiers sculpteurs quittèrent les formes grêles, osseuses et laides de la tradition hiératique, c'est sur des bas-reliefs grecs conservés ou déterrés qu'ils prirent exemple ; et si aujourd'hui, oubliant nos corps mal

venus ou gâtés de plébéiens ou de penseurs, nous voulons retrouver quelque ébauche de la forme parfaite, c'est dans ces statues, monuments de la vie gymnastique, oisive et noble, que nous allons chercher nos enseignements.

Non-seulement la forme en est parfaite, mais encore ce qui est unique, elle suffit à la pensée de l'artiste. Les Grecs ayant attribué au corps une dignité propre, ne sont pas tentés comme les modernes de le subordonner à la tête. Une poitrine qui respire bien, un tronc solidement assis sur les hanches, un jarret nerveux qui lancera agilement le corps les intéresse ; ils ne sont pas uniquement préoccupés comme nous par l'ampleur du front pensif, par le froncement du sourcil irrité, par le pli de la lèvre railleuse. Ils peuvent rester dans les conditions de la statuaire parfaite, qui laisse les yeux sans prunelle, et la tête sans expression, qui préfère les personnages tranquilles ou occupés à une action insignifiante, qui d'ordinaire n'emploie qu'une

couleur uniforme, celle du bronze ou celle du marbre, qui laisse à la peinture l'agrément pittoresque, qui abandonne à la littérature l'intérêt dramatique, qui, enchaînée mais ennoblie par la nature de ses matériaux et l'étroitesse de son domaine, évite la représentation des particularités, de la physionomie, des accidents, des agitations humaines pour dégager la forme abstraite et pure, et faire luire dans ses sanctuaires la blancheur immobile des pacifiques et augustes effigies en qui le genre humain reconnaît ses héros et ses dieux. Aussi bien, la statuaire est l'art central de la Grèce ; tous les autres s'y rapportent, l'accompagnent ou l'imitent ; aucun n'a si bien exprimé la vie nationale ; aucun n'a été si cultivé et si populaire. Autour de Delphes, dans les cent petits temples, qui gardaient les trésors des cités, « tout un peuple de marbre, d'or, d'argent, de cuivre, d'airain, de vingt airains divers et de toute teinte, des milliers de morts glorieux, en groupes irréguliers, assis, debout, rayonnaient, véritables sujets du

Dieu de la lumière (1).» Quand plus tard Rome eut dépouillé le monde grec, l'énorme ville eut son peuple de statues presque égal à sa population des vivants. Aujourd'hui après tant de destruction et de siècles, on estime qu'on a retiré de Rome et de sa campagne plus de soixante mille statues. On n'a jamais revu une pareille floraison de la sculpture, une si prodigieuse abondance de fleurs, de fleurs si parfaites, une pousse si aisée, si continue et si variée ; vous venez d'en trouver la cause en creusant le terrain de couche en couche, et en remarquant que toutes les assises du sol humain, institutions, mœurs, idées, ont contribué à la nourrir.

(1) Michelet, *Bible de l'humanité*, 205.

VI

Cette organisation militaire propre à toutes les cités antiques avait, à la longue, eu son effet, un effet triste. La guerre étant l'état naturel, les plus fortes avaient conquis les plus faibles; plus d'une fois on avait vu se former des États considérables sous la conduite ou sous la tyrannie d'une cité prépondérante ou victorieuse. A la fin il s'en trouva une, Rome, qui plus énergique, plus patiente et plus habile, plus capable de subordination et de commandement, de vues suivies et de calculs pratiques, parvint, après sept cents ans d'efforts, à enfermer sous

sa domination tout le bassin de la Méditerranée, et plusieurs grands pays environnants. Pour y arriver, elle s'était soumise au régime militaire, et, comme un fruit sort d'un germe, le despotisme militaire était sorti. Ainsi se forma l'Empire; et vers le premier siècle de notre ère le monde organisé sous une monarchie régulière parut enfin trouver l'ordre et la paix. Il ne trouva que la décadence. Dans l'horrible écrasement de la conquête, les cités avaient péri par centaines et les hommes par millions. Les vainqueurs eux-mêmes s'étaient massacrés pendant un siècle, et l'univers civilisé, vide d'hommes libres, s'était à demi vidé d'habitants (1). Les citoyens devenus sujets et n'ayant plus de grand but à poursuivre s'abandonnaient à l'inertie ou au luxe, refusaient de se marier et n'avaient plus d'enfants. Comme on ne connaissait point les machines et que tout se faisait par le travail à la main, les esclaves chargés de pourvoir avec leurs

(1) *Rome, trente ans avan tJésus-Christ*, par Victor Duruy.

bras aux raffinements, aux jouissances, aux pompes de la société tout entière, disparaissaient accablés sous un poids trop lourd. Au bout de quatre cents ans, l'empire énervé et dépeuplé n'eut plus assez d'hommes ni d'énergie pour repousser les barbares. Leur flot entra crevant les digues, et après le premier flot, un autre, puis encore un autre, et ainsi de suite pendant cinq cents ans. Le mal qu'ils firent ne peut pas se peindre : peuples exterminés, monuments détruits, champs dévastés, villes incendiées, industrie, beaux-arts et sciences mutilés, dégradés, oubliés, la crainte, l'ignorance et la brutalité partout répandues et établies ; c'étaient des sauvages, comme des Hurons ou des Iroquois, campés tout d'un coup au milieu d'un monde cultivé et pensant comme le nôtre. Figurez-vous une bande de taureaux lâchés parmi les meubles et les tentures d'un palais, après cette bande une autre, en sorte que les débris laissés par la première périssent sous les sabots de la

seconde, et qu'à peine installé dans son désordre chaque troupeau de brutes doit se relever pour heurter de ses cornes un troupeau mugissant d'envahisseurs inassouvis. Lorsque enfin au xe siècle, la dernière bande eut trouvé sa litière et fait sa bauge, la condition des hommes ne parut pas devenir meilleure. Les chefs barbares, devenus châtelains féodaux, se battaient entre eux, pillaient les paysans, brûlaient les récoltes, détroussaient les marchands, volaient et maltraitaient à plaisir leurs misérables serfs. Les terres restaient en friche, et les vivres manquaient. Au xie siècle, sur soixante-dix ans, on compte quarante années de famine. Un moine Raoul Glaber raconte qu'il était passé en usage de manger de la chair humaine ; un boucher fut brûlé vif pour en avoir exposé à son étal. Ajoutez que dans la saleté et la misère universelle, au milieu de l'oubli des règles les plus ordinaires de l'hygiène, les pestes, la lèpre, les épidémies s'étaient acclimatées comme sur leur terrain. On en était arrivé aux mœurs des

anthropophages de la Nouvelle-Zélande, à l'abrutissement ignoble des Calédoniens et des Papous, au plus bas-fond du cloaque humain, puisque le souvenir du passé empirait la misère présente, et que les quelques têtes pensantes qui lisaient encore l'ancienne langue sentaient obscurément l'immensité de la chute et toute la profondeur de l'abîme dans lequel le genre humain s'enfonçait depuis mille ans.

Vous devinez les sentiments qu'un pareil état de choses, si prolongé et si violent, avait implanté dans ces âmes. C'était d'abord l'abattement, le dégoût de la vie, la mélancolie noire. « Le monde, disait un écrivain du temps, n'est plus qu'un abîme de méchanceté et d'impudicité ». La vie semblait un enfer anticipé. Quantité de gens s'en retiraient, et non-seulement des pauvres, des faibles, des femmes, mais des seigneurs souverains et jusqu'à des rois. Pour les âmes un peu nobles ou un peu fines, mieux valait la monotonie et la paix du cloître. Aux approches de l'an mille, on crut à la fin du

monde, et beaucoup de gens, saisis d'effroi, donnèrent leurs biens aux églises et aux couvents. — D'autre part, en même temps que la terreur et le découragement, on vit naître l'exaltation nerveuse. Quand les hommes sont trop malheureux, ils deviennent excitables, comme les malades et les prisonniers ; leur sensibilité s'accroît et acquiert une délicatesse féminine. Leur cœur a des caprices, des violences, des abattements, des excès et des effusions qui leur manquaient lorsqu'ils étaient sains. Ils sortent des sentiments moyens qui seuls peuvent entretenir l'action continue et virile; ils rêvent, pleurent, s'agenouillent, deviennent incapables de se suffire à eux-mêmes, imaginent des douceurs, des transports, des tendresses infinies, veulent épancher les raffinements et les enthousiasmes de leur imagination surexcitée et intempérante ; bref, ils sont disposés à aimer. En effet, on vit alors se développer avec une exagération énorme une passion inconnue à la grave et mâle antiquité, je veux dire l'amour chevaleresque

et mystique. On subordonna l'amour calme et raisonnable qui convient au mariage, à l'amour extatique et désordonné qui se rencontre hors du mariage. On en distingua les finesses et l'on en dressa la charte dans des tribunaux présidés par les dames. On y décida « que l'amour ne pouvait exister entre époux », « que l'amour ne pouvait rien refuser à l'amour» (1). On cessa de considérer la femme comme une créature de chair semblable à l'homme. On fit d'elle une divinité. On trouva l'homme trop payé par le droit de l'adorer et de la servir. On considéra l'amour humain comme un sentiment céleste qui conduisait à l'amour divin, et se confondait avec lui. Les poëtes changèrent leur maîtresse en une Vertu surnaturelle, et la prièrent de les guider jusque dans l'empirée et le tabernacle de Dieu. Vous vous figurez aisément quelles prises des sentiments pareils donnaient à la religion chrétienne. Le dégoût du monde et l'aptitude à l'extase, le

(1) André le chapelain.

désespoir habituel et les besoins infinis de tendresse poussent naturellement les hommes vers une doctrine qui représente la terre comme une vallée de larmes, la vie présente comme une épreuve, le ravissement en Dieu comme le bonheur suprême, l'amour de Dieu comme le premier devoir. La sensibilité endolorie ou frémissante trouve son aliment dans l'infini de la terreur et dans l'infini de l'espérance, dans la peinture des gouffres de flammes et de l'enfer éternel, dans la conception du paradis rayonnant et des délices ineffables. Ainsi appuyé, le christianisme gouverne les âmes, inspire les arts, emploie les artistes. « Le monde, dit un contemporain, secoue ses vieux haillons pour faire revêtir à ses églises des robes blanches », et l'architecture gothique apparaît.

Voyons s'élever le nouvel édifice. Par opposition aux religions antiques qui étaient toutes locales et appartenaient à des castes ou à des familles, le christianisme est une religion universelle qui s'adresse à la foule et appelle tous

les hommes au salut. Il faut donc que l'édifice soit très-vaste et puisse contenir toute la population d'un district ou d'une cité, femmes, enfants, serfs, artisans et pauvres, aussi bien que les nobles et les seigneurs. La petite *cella* qui renfermait la statue du dieu grec, le portique où se développait la procession des citoyens libres, ne suffirait point à cette multitude. Elle a besoin d'un vaisseau énorme, de larges nefs redoublées et traversées par d'autres, de voûtes démesurées, de piliers colossaux, et les générations d'ouvriers qui viennent en foule, pendant des siècles, travailler ici pour le salut de leur âme, dépèceront des montagnes avant d'achever le monument.

Les hommes qui entrent ici ont l'âme triste, et les idées qu'ils y viennent chercher sont douloureuses ; ils pensent à cette méprisable vie si tourmentée et bornée par un tel gouffre, à l'enfer et à ses supplices sans mesure ni fin, ni trêve, à la passion du Christ agonisant sur sa croix, aux martyrs des saints torturés par les

persécuteurs. Sous ces enseignements de la religion, et sous le poids de leurs propres craintes, ils s'accommoderaient mal de la gaieté et de la beauté simple du jour ; ils ne laissent pas entrer la lumière claire et saine. L'intérieur de l'édifice reste noyé dans une ombre lugubre et froide : le jour n'arrive que transformé par les vitraux, en pourpre sanglante, en splendeurs d'améthyste et de topaze, en mystiques flamboiements de pierreries, en illuminations étranges, qui semblent des percées sur le paradis.

Des imaginations délicates et surexcitées comme celles-ci ne se contentent point de formes ordinaires. Et d'abord la forme en elle-même ne suffit pas pour les intéresser ; il faut qu'elle soit un symbole et désigne quelque mystère auguste ; l'édifice par ses nefs opposées représente la croix sur laquelle le Christ est mort ; les rosaces avec leurs pétales de diamants figurent la rose éternelle dont toutes les âmes rachetées sont les feuilles ; les dimensions de toutes les parties correspondent à des nom-

bres sacrés. D'autre part, les formes, par leur richesse, leur étrangeté, leur hardiesse, leur délicatesse, leur énormité s'harmonisent avec l'intempérance et les curiosités de la fantaisie maladive. A telles âmes, il faut des sensations vives, multiples, changeantes, extrêmes et bizarres. Elles rejettent la colonne, la poutre horizontale et posée en travers, le cintre, bref la forte assiette, les proportions équilibrées, la belle nudité de l'architecture antique. Elles ne sympathisent point avec ces êtres solides qui semblent naître sans peine et durer sans effort, qui arrivent à la beauté en même temps qu'à l'existence et dont l'excellence foncière n'a besoin ni d'additions ni d'ornements.

Elles choisissent pour type non pas la rondeur simple de l'arcade ou le carré simple formé par la colonne et l'architrave, mais l'union compliquée de deux courbes cassées l'une par l'autre, qui est l'ogive. Elles aspirent au gigantesque, couvrent un quart de lieue de leurs entassements de pierres, amoncellent les co-

lonnes en piliers monstrueux, portent les galeries dans les airs, exhaussent les voûtes jusqu'au ciel, échafaudent clochers sur clochers dans les nuages. Elles exagèrent la délicatesse des formes, enroulent autour des portails des étages de figurines, festonnent les revêtements de trèfles, de pignons et de gargouilles, entrelacent les sinuosités des meneaux dans la pourpre bigarrée des rosaces, brodent le chœur comme une dentelle, étendent sur les tombeaux, sur les autels, sur le chevet, sur les tours, l'enchevêtrement des colonnettes mignonnes, des torsades compliquées, des feuillages et des statues. On dirait qu'elles veuillent atteindre en même temps l'infini dans la grandeur et l'infini dans la petitesse, accabler l'esprit des deux côtés à la fois, par l'énormité de la masse, et par la prodigieuse abondance des détails. Il est visible qu'elles se proposent pour but une sensation extraordinaire, celle de l'émerveillement et l'éblouissement.

Aussi bien à mesure que cette architecture se développe elle devient plus paradoxale.

Au XIVe et au XVe siècle, dans l'âge du gothique flamboyant, à Strasbourg, à Milan, à York, à Nuremberg, dans l'église de Brou, il semble qu'elle renonce à la solidité pour se donner tout entière à l'ornement. Tantôt c'est une profusion de clochers superposés et multipliés dont elle se hérisse; tantôt c'est une dentelle de moulures dont elle revêt tous ses dehors. Les murs évidés sont presque tout entiers occupés par les fenêtres; l'appui manque; sans les contre-forts plaqués contre les parois, l'édifice croulerait; il s'émiette incessamment, et des colonies de maçons installés à ses pieds réparent continuellement sa ruine continuelle. Cette broderie de pierre travaillée à jour qui va s'amincissant jusqu'à la flèche ne tient point par elle-même; il a fallu la coller sur une solide armature de fer, et le fer se rouillant appelle la main de l'ouvrier pour soutenir l'instabilité de cette mensongère magnificence. L'efflorescence de la décoration intérieure s'est si fort compliquée, les nervures ont si richement épanoui leur végéta-

tion épineuse et tordue, les stalles, la chaire et les grilles fourmillent d'un tel luxe d'arabesques, fantastiquement embrouillées et déroulées, que l'église ne semble plus un monument, mais un bijou d'orfévrerie. C'est une verrière diaprée, une filigrane gigantesque, une parure de fête, aussi ouvragées que celle d'une reine et d'une fiancée. Parure de femme nerveuse et surexcitée, semblable aux costumes extravagants du même siècle, et dont la poésie délicate et malsaine indique par son excès les sentiments étranges, l'inspiration troublée, l'aspiration violente et impuissante propre à un âge de moines et de chevaliers.

Car cette architecture qui a duré quatre siècles ne s'est pas renfermée en un seul pays, ni limitée à un seul genre d'édifice; elle a couvert toute l'Europe, de l'Écosse à la Sicile; elle construit tous les monuments civils et religieux, privés et publics; elle a marqué à son empreinte non-seulement les cathédrales et les chapelles, mais les forteresses et les palais, les habits et

les maisons bourgeoises, les ameublements et les équipements. En sorte que par son universalité elle exprime et atteste la grande crise morale, à la fois maladive et sublime, qui pendant tout le moyen âge a exalté et détraqué l'esprit humain.

VII

Les institutions humaines, comme les corps vivants, se font et se défont par leur propre force, et leur santé s'en va, ou leur guérison s'opère par le seul effet de leur nature et de leur situation. Parmi ces chefs féodaux qui gouvernaient et exploitaient les hommes au moyen âge, il s'en trouva dans chaque pays un plus fort, mieux placé, plus politique que les autres, qui se fit le défenseur de la paix publique. Soutenu par l'assentiment universel, il affaiblit, rallia, soumit ou subordonna par degrés tout le reste, établit une administration régulière et obéissante, et sous le nom de roi devint le chef

de la nation. Vers le xve siècle, les barons, jadis ses égaux, n'étaient plus que ses officiers; vers le xviie ils n'étaient plus que ses courtisans.

Pesez bien la force de ce mot. Un courtisan est un homme de la cour du roi, j'entends un homme qui a une charge ou un emploi domestique dans le palais, qui est premier écuyer, chambellan, grand veneur, qui à ce titre reçoit de l'argent, et parle au maître avec tout le respect obséquieux, avec toutes les humbles salutations convenables à l'emploi. Mais il n'est pas un simple valet, comme dans les monarchies orientales. Le trisaïeul de son trisaïeul était l'égal, le compagnon, le pair du roi; à ce titre, il est lui-même d'une classe privilégiée, celle des gentilshommes; aussi n'est-ce pas seulement par intérêt qu'il sert ses princes; il met son honneur à leur être dévoué. Ceux-ci, de leur côté, n'oublient jamais de lui témoigner des égards. Louis XIV jette sa canne par la fenêtre pour ne pas être tenté de frapper Lauzun qui lui avait manqué. Le courtisan est honoré par

ses maîtres, traité comme un homme de leur monde ; il vit familièrement avec eux, danse dans leurs bals, dîne à leur table, monte dans leur carosse, s'asseoit sur leurs fauteuils, est de leur salon. Là-dessus vous voyez naître la vie de cour en Italie et en Espagne d'abord, puis en France, ensuite en Angleterre, en Allemagne, et dans l'Europe du Nord. C'est en France qu'elle eut son centre, et c'est Louis XIV qui lui a donné tout son éclat.

Suivons les effets de ce nouvel état de choses sur les caractères et les esprits. Le salon du roi étant le premier du pays, la société la plus choisie s'y rassemble, et partant le personnage le plus admiré, l'homme accompli et que tout le monde se propose comme modèle, c'est le grand seigneur admis dans la familiarité du prince. — Ce grand seigneur a des sentiments généreux. Il se croit d'une race supérieure, et se dit que noblesse oblige. Il est plus chatouilleux que personne sur le point d'honneur, et risque sans difficulté sa vie pour la moindre insulte ; sous

Louis XIII, on comptait quatre mille gentilshommes tués en duel. Aux yeux d'un noble, le mépris du danger est le premier devoir d'une âme bien née. Cet élégant, ce mondain si soigneux de ses rubans, si occupé de sa perruque, s'offre pour aller camper dans les boues de la Flandre, reste dix heures de suite à Neerwinden immobile sous les boulets; quand Luxembourg annonce qu'il va livrer bataille, Versailles se vide, et tous les galants musqués courent à l'armée comme au bal. Enfin, et par un reste de l'ancien esprit féodal, notre grand seigneur regarde le monarque comme son chef naturel et légitime; il sait qu'il se doit à lui comme autrefois le vassal au suzerain; au besoin il lui offrira son bien, son sang et sa vie; sous Louis XVI, des gentilshommes venaient en volontaires s'offrir au roi, et beaucoup d'entre eux au 10 août se firent tuer pour lui.

Mais, d'autre part, ils sont courtisans, c'est-à-dire hommes du monde, et à ce titre parfaitement polis. Le roi lui-même leur donne l'exem-

ple. Louis XIV se découvrait même pour une femme de chambre, et les *Mémoires* de Saint-Simon citent tel duc qui, saluant toujours, ne pouvait traverser les cours de Versailles que le chapeau à la main. Par la même raison, notre courtisan est expert dans les bienséances, habile à bien parler dans les circonstances difficiles, diplomate, maître de lui, accompli dans l'art de déguiser, d'atténuer, de flatter et ménager autrui, de ne jamais déplaire, et de souvent plaire. — Tous ces talents et tous ces sentiments sont l'œuvre de l'esprit aristocratique raffiné par l'usage du monde; ils ont atteint leur perfection dans cette cour et dans ce siècle, et quand aujourd'hui nous voulons contempler ces plantes d'un parfum si fin, d'une forme si oubliée, nous sommes obligés de quitter notre société égalitaire, rude et mêlée, pour les admirer dans le jardin aligné, monumental, où elles ont fleuri.

Vous devinez que des gens ainsi faits ont dû se choisir des plaisirs appropriés à leur caractère. En effet, leur goût est semblable à leur

personne, noble, puisqu'ils sont nobles non-seulement de naissance, mais encore de sentiments, correct, puisqu'ils sont élevés dans la pratique et le respect des bienséances. C'est ce goût qui au XVIIe siècle a façonné toutes les œuvres d'art, la peinture sobre, élevée, sévère du Poussin et de Lesueur; l'architecture grave, pompeuse, étudiée de Mansart et de Perrault; les jardins monarchiques et compassés de le Nôtre; Vous trouveriez sa marque dans les ameublements, les costumes, les décorations d'appartement, les carrosses, chez Perelle, Sébastien Leclerc, Rigaud, Nanteuil et tant d'autres. Avec ses groupes de dieux bien appris, ses charmilles symétriques, ses jets d'eau mythologiques, ses larges bassins factices, ses arbres taillés, élagués, disposés en manière de décorations architecturales, Versailles est le chef-d'œuvre du genre : édifices et parterres, tout y a été construit pour des hommes soigneux de leur dignité et observateurs des convenances. Mais l'empreinte est encore plus visible dans la litté-

rature; jamais en France ni en Europe on ne poussa si loin l'art de bien écrire; vous savez que les plus grands écrivains français sont de cette époque, Bossuet, Pascal, la Fontaine, Molière, Corneille, Racine, la Rochefoucauld, madame de Sévigné, Boileau, la Bruyère, Bourdaloue. Ce n'étaient pas seulement les grands hommes qui écrivaient bien, c'était tout le monde; Courier disait qu'une femme de chambre de ce temps-là en savait plus là-dessus qu'une académie moderne. En effet, le bon style alors était dans l'air, on le respirait sans y songer; la conversation, les lettres courantes le répandaient. La cour l'enseignait; il entrait dans les façons des gens du monde. L'homme poursuivant la noblesse et la correction dans tous ses dehors, l'atteignait dans ce dehors qu'on nomme l'écriture et la parole. Entre tant de genres littéraires, il en est un, la tragédie, qui se développa avec une perfection singulière, et c'est dans ce genre, le premier de tous, qu'on trouve alors le plus éclatant exemple de la concordance

qui lie ensemble les hommes et les œuvres, les mœurs et les arts.

Remarquons d'abord les traits généraux de la tragédie; ils sont tous calculés pour plaire à des seigneurs et à des gens de cour. Le poëte ne manque pas d'atténuer la vérité qui de sa nature est souvent crue; il ne met point de meurtres sur le théâtre, il dissimule les brutalités, il écarte les violences, les coups de main, les tueries, les cris et les râles, tout ce qui choquerait les sens d'un spectateur habitué à la modération et aux élégances d'un salon. Par la même raison, il exclut le désordre; il ne s'abandonne pas aux caprices de l'imagination et de la fantaisie comme fait Shakespeare; son cadre est régulier, il n'y laisse point entrer l'incident imprévu, la poésie romanesque. Il combine les scènes, explique les entrées, gradue l'intérêt, prépare les péripéties, ménage d'avance et de loin les dénoûments. Enfin, il étend sur tout le dialogue, ainsi qu'un brillant vernis uniforme, une versification savante, composée de mots

choisis et de rimes harmonieuses. Si nous allons chercher dans les gravures du temps les costumes de son théâtre, nous y trouvons ses héros et ses princesses avec les falbalas, les broderies, les bottines, les panaches, l'épée, et tout l'habillement, grec de nom, mais français de goût et de formes, que le roi, le dauphin et les princesses étalaient au son des violons dans les ballets de la cour.

Notez de plus que tous ses personnages sont des gens de cour, rois, reines, princes et princesses du sang, ambassadeurs, ministres, capitaines des gardes, menins, confidents et confidentes. Les familiers des princes ne sont pas ici comme dans l'ancienne tragédie grecque des nourrices, des esclaves de la maison, nés sous le toit du maître, mais des dames d'atour, des premiers écuyers, des nobles d'antichambre pourvus d'une charge dans le palais ; on s'en aperçoit à leur talent pour parler, à leur habileté dans la flatterie, à leur éducation parfaite, à leur tenue exquise, à leurs sentiments mo-

narchiques de sujets et de vassaux. Leurs maîtres sont comme eux des seigneurs français du XVIIe siècle, très-fiers et très-courtois, héroïques dans Corneille, nobles dans Racine, galants avec les dames, dévoués à leur nom et à leur race, capables de sacrifier à leur dignité leurs intérêts les plus forts et leurs affections les plus chères, incapables de se permettre une parole ou un geste que les bienséances les plus sévères n'autoriseraient pas. Iphigénie dans Racine, livrée par son père aux sacrificateurs, ne regrette pas la vie avec des larmes de jeune fille comme dans Euripide; elle se croit obligée d'obéir sans murmure à son père qui est son roi, et de mourir sans pleurer parce qu'elle est princesse. Achille qui dans Homère marche sur le corps d'Hector mourant, ne se sent pas encore assouvi, et, comme un lion ou comme un loup, voudrait « manger la chair crue » de l'homme qu'il a vaincu, est dans Racine un prince de Condé, séduisant et brillant, passionné pour l'honneur, empressé auprès des dames,

bouillant sans doute et impétueux, mais avec la vivacité contenue d'un jeune officier qui dans ses plus grands emportements sait vivre et ne sera jamais brutal. Tous ces personnages parlent avec une politesse accomplie, et un usage du monde qui ne se dément jamais. Lisez dans Racine le premier entretien d'Oreste et de Pyrrhus, tout le rôle d'Acomat, d'Ulysse; nulle part on n'a vu plus de tact et de dextérité oratoire, des compliments et des flatteries si ingénieuses, des exordes si bien trouvés, une si prompte découverte, un si adroit ajustement, une si fine insinuation des motifs valables. Les amoureux les plus emportés ou les plus sauvages, Hippolyte, Britannicus, Pyrrhus, Oreste, Xipharès, sont des cavaliers accomplis, qui tournent des madrigaux, et font des révérences. Si violente que soit leur passion, Hermione, Andromaque, Roxane, Bérénice, gardent le ton de la meilleure compagnie. Mithridate, Phèdre, Athalie, prononcent en expirant des périodes correctes; un prince doit représenter

jusqu'au bout, et mourir en cérémonie. On pourrait appeler ce théâtre la peinture exquise du grand monde. Il représente comme l'architecture gothique une forme tranchée et achevée de l'esprit humain; c'est pourquoi il est devenu universel comme elle. Il a été importé ou imité avec la littérature, le goût, les mœurs qui l'accompagnent, dans toutes les cours de l'Europe, en Angleterre après la restauration des Stuarts, en Espagne après l'avénement des Bourbons, en Italie et en Allemagne, en Russie au XVIIIe siècle. On peut dire qu'à ce moment la France a fait l'éducation de l'Europe; elle était la source des élégances, de l'agrément, du bon style, des idées fines, du savoir-vivre; et quand un Moscovite sauvage, un Allemand balourd, un Anglais empêtré, un barbare ou un demi-barbare du Nord, quittait son eau-de-vie, sa pipe, ses fourrures, sa vie féodale de chasseur et de rustre, c'était dans nos salons et dans nos livres qu'il venait apprendre l'art de saluer, de sourire et de causer.

VIII

Cette brillante société ne dura pas, et ce fut son développement lui-même qui causa sa dissolution. Le gouvernement étant absolu finit par devenir négligent et tyrannique ; de plus, le roi donnait les meilleurs emplois et toutes les grâces aux seigneurs de sa cour qui étaient les familiers de son salon. Cela parut injuste à la bourgeoisie et au peuple qui, s'étant fort enrichis, fort éclairés, fort accrus, se trouvèrent plus puissants à mesure qu'ils devenaient plus mécontents. Ils firent la Révolution française,

et après dix ans de troubles, établirent un régime démocratique et égalitaire, dans lequel tous les emplois sont accessibles à tous, ordinairement après des épreuves et des examens, et selon des règles fixes d'avancement. Peu à peu, les guerres de l'Empire et la contagion de l'exemple transportèrent ce régime au delà des frontières de la France, et on peut assurer aujourd'hui, que parmi des différences locales et des délais temporaires, l'Europe entière tend à l'imiter. Ce nouvel arrangement de la société joint à l'invention des machines industrielles et au grand adoucissement des mœurs a changé la condition, et par suite le caractère des hommes. Ils sont maintenant affranchis de l'arbitraire, et protégés par une bonne police. Si bas qu'ils soient nés, toutes les carrières leur sont ouvertes; la multiplication énorme de toutes les choses utiles met à la portée des plus pauvres des agréments et des commodités que les riches ignoraient il y a deux siècles. D'autre part, la rigueur du com-

mandement s'est adoucie dans la société comme dans la famille ; le père est devenu le camarade de ses enfants, en même temps que le bourgeois est devenu l'égal du noble ; bref, dans toutes les parties visibles de la vie humaine, le poids du malheur et de l'oppression s'est allégé.

Mais par contre-coup, l'ambition et les convoitises ont déployé leurs ailes. L'homme goûtant le bien-être et entrevoyant le bonheur s'est habitué à considérer le bonheur et le bien-être comme des choses qui lui sont dues. Il est devenu plus exigeant en obtenant davantage, et ses prétentions ont dépassé ses acquisitions. En même temps, les sciences positives ayant pris un accroissement énorme, l'instruction s'est répandue, et la pensée libre s'est livrée à toutes les hardiesses ; d'où il est arrivé que les hommes quittant les traditions qui, auparavant, réglaient leurs croyances, se sont crus capables d'atteindre, par la seule force de leur esprit, les vérités supérieures. Morale, religion, politique, ils ont tout remis en question ; ils ont

cherché en tâtonnant sur toutes les routes, et nous assistons depuis cinquante ans à l'étrange conflit des systèmes et des sectes qui se relayent pour nous offrir un dogme nouveau et nous offrir un bonheur complet.

Un tel état de choses a de grandes conséquences sur les idées et sur les esprits. Le personnage régnant, je veux dire l'homme qui occupe la scène et auquel les spectateurs accordent le plus d'intérêt et de sympathie, c'est l'ambitieux triste et rêveur, le Réné, le Faust, le Werther, le Manfred, le cœur inassouvi, vaguement inquiet et incurablement malheureux. Il est malheureux pour deux raisons. D'abord il est trop sensible, trop vivement atteint par de petits maux, il a trop besoin de sensations douces et délicieuses, il est trop accoutumé au bien-être. Il n'a pas eu l'éducation de nos ancêtres, demi-féodale et demi-campagnarde; il n'a pas été rudoyé par son père, fouetté au collége, retenu dans un respect silencieux devant les grandes personnes, retardé dans son

éclosion par la discipline domestique; il n'a pas été obligé, comme dans l'ancien temps, de se servir de ses bras et de son épée, de voyager à cheval, de coucher dans de mauvais gîtes. Dans l'air tiède du bien-être moderne et des mœurs sédentaires, il est devenu délicat, nerveux, excitable, moins capable de s'accommoder au train de la vie qui impose toujours la peine et exige toujours l'effort. — D'autre part, il est sceptique. Dans cet ébranlement de la religion et de la société, dans ce pêle-mêle des doctrines, dans cette irruption des nouveautés, la précocité du jugement trop vite instruit et trop vite lâché le précipitent tout jeune et à l'aventure hors du grand chemin frayé que ses pères suivaient par habitude sous la conduite de la tradition et sous l'ascendant de l'autorité. Toutes les barrières qui servaient de garde-fou aux esprits étant tombées, il se donne carrière dans le vaste champ vague qui s'ouvre devant ses yeux. Ses curiosités et ses ambitions, devenues surhumaines, s'élancent vers la vérité absolue

et le bonheur infini. Ni l'amour, ni la gloire, ni la science, ni le pouvoir, tels que nous les trouvons dans ce monde, ne peuvent le satisfaire, et l'intempérance de ses désirs, irritée par l'insuffisance de ses conquêtes et par le néant de ses jouissances, le laisse abattu sur les ruines de lui-même, sans que son imagination surmenée, affaissée, impuissante, puisse lui représenter l'*au delà* qu'il convoite et le *je ne sais quoi* qu'il n'a pas. Ce mal a été nommé la maladie du siècle ; il y a quarante ans qu'elle était dans toute sa force, et sous la froideur apparente ou l'impassibilité morne de l'esprit positif, elle subsiste encore aujourd'hui.

Je n'ai pas le loisir de vous montrer les innombrables effets d'un pareil état d'esprit sur toutes les œuvres d'art. Vous en verriez les marques dans le grand développement de la poésie philosophique, lyrique et triste, en Angleterre, en France, en Allemagne, dans l'altération et l'enrichissement de la langue, dans l'invention de nouveaux genres et de nouveaux

caractères, dans le style et les sentiments de tous les grands écrivains modernes, de Chateaubriand à Balzac, de Gœthe à Heine, de Cowper à Byron, d'Alfieri à Leopardi. Vous trouverez des symptômes analogues dans les arts du dessin, si vous observez leur style fiévreux, tourmenté ou péniblement archéologique, leur recherche de l'effet dramatique, de l'expression psychologique et de l'exactitude locale, si vous remarquez la confusion qui a brouillé les écoles et gâté les procédés, si vous faites attention à l'abondance des talents qui secoués par des émotions nouvelles, ont ouvert des routes nouvelles, si vous démêlez le profond sentiment de la campagne qui a suscité une peinture originale et complète du paysage. Mais il est un autre art, la musique, qui tout d'un coup a pris un développement extraordinaire; ce développement est un des caractères saillants de notre époque, et c'est la dépendance par laquelle il se lie à l'esprit moderne que je vais tâcher de vous indiquer.

Cet art est né, comme cela est nécessaire, dans les deux pays où l'on chante naturellement, l'Italie et l'Allemagne. Il a couvé en Italie pendant un siècle et demi, de Palestrina à Pergolèse, comme jadis la peinture, de Giotto à Masaccio, découvrant ses procédés, et tâtonnant pour acquérir ses ressources. Puis tout d'un coup, au commencement du XVIIIe siècle, avec Scarlatti, Marcello, Haendel, il prend son essor. Ce moment est singulièrement remarquable. C'est alors que finit la peinture en Italie, et qu'au plus fort de l'inertie politique fleurissent ces mœurs voluptueuses et molles qui fournissent une assemblée de sigisbés, de Lindors, de belles dames amoureuses, aux tendresses sentimentales et aux roulades de l'opéra. C'est alors que la grave et pesante Allemagne, arrivant plus tard que les autres à la conscience d'elle-même, parvient à manifester la grandeur et la sévérité de son sentiment religieux, la profondeur de sa science, la tristesse vague de ses instincts, dans la musique d'église de son Sébastien Bach,

avant d'atteindre à l'épopée évangélique de son Klopstock. Dans la nation vieille et dans la nation jeune, c'est le règne et l'expression du *sentiment* qui commencent. Entre les deux, demi-germanique, demi-italienne, l'Autriche, conciliant les deux esprits, produit Haydn, Gluck, Mozart, et la musique devient cosmopolite et universelle, aux approches de ce grand ébranlement des âmes qu'on nomme la Révolution française, comme autrefois la peinture sous la secousse de cette grande rénovation des esprits qu'on appelle la Renaissance. Rien d'étonnant dans l'apparition de ce nouvel art; car il correspond à l'apparition d'un nouveau génie, celui du personnage régnant, de ce malade inquiet et ardent que j'ai tâché de vous peindre; c'est à cette âme que Beethoven, Mendelsohn, Weber, ont parlé; c'est pour elle aujourd'hui que Meyerber, Berlioz et Verdi essayent d'écrire; c'est à sa sensibilité outrée et raffinée, c'est à ses aspirations indéterminées et démesurées que la musique s'adresse. Elle est toute

faite pour cet office, et il n'y a aucun art qui réussisse aussi bien qu'elle à le remplir. Car d'une part, elle est constituée par l'imitation plus ou moins éloignée du cri qui est l'expression directe, naturelle et complète de la passion, et qui, agissant sur nous par un ébranlement corporel, éveille à l'instant notre sympathie involontaire; en sorte que la délicatesse frémissante de tout l'être nerveux trouve en elle son excitation, son écho, et son emploi. D'autre part, étant fondée sur des rapports de sons qui n'imitent aucune forme vivante, et qui, surtout dans la musique instrumentale, semblent les rêves d'une âme incorporelle, elle convient mieux que tout autre art pour exprimer les pensées flottantes, les songes sans formes, les désirs sans objet et sans limite, le pêle-mêle douloureux et grandiose d'un cœur troublé qui aspire à tout et ne s'attache à rien. C'est pourquoi avec les agitations, les mécontentements et les espérances de la démocratie moderne, elle est sortie de ses contrées natales pour se ré-

pandre sur toute l'Europe ; et vous voyez aujourd'hui les symphonies les plus compliquées attirer la foule dans cette France où la musique nationale s'était jusqu'ici réduite au vaudeville et à la chanson.

IX

Ce sont là de grands exemples, messieurs, et qui, à mon avis, suffisent pour établir la loi qui gouverne les apparitions et les caractères des œuvres d'art. Non-seulement ils l'établissent, mais encore ils la précisent. Au commencement de cette leçon, je vous disais que l'*œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes*. Nous pouvons maintenant faire un pas de plus, et marquer avec exactitude tous les anneaux de la chaîne qui lie la cause première à son effet final.

Dans les divers cas que nous avons examinés, vous avez remarqué d'abord une *situation générale*, c'est-à-dire la présence universelle de certains biens et de certains maux, une condition de servitude ou de liberté, un état de pauvreté ou de richesse, une certaine forme de société, une certaine espèce de religion. la cité libre, guerrière et pourvue d'esclaves en Grèce ; l'oppression, l'invasion, le brigandage féodal, le christianisme exalté au moyen âge ; la cour au XVIIe siècle ; la démocratie industrielle et savante au XIXe ; bref, un ensemble de circonstances auxquelles les hommes se trouvent pliés et assujettis.

Cette situation développe en eux des *besoins* correspondants, des *aptitudes* distinctes, des *sentiments particuliers*, par exemple l'activité physique ou le penchant au rêve, ici la rudesse et là-bas la douceur, tantôt l'instinct de la guerre, tantôt le talent de parler, tantôt le désir de jouir, cent autres dispositions infiniment variées, et complexes : en Grèce, la per-

fection corporelle et l'équilibre des facultés que la vie trop cérébrale ou trop manuelle ne dérange pas; au moyen âge, l'intempérance de l'imagination surexcitée et la délicatesse de la sensibilité féminine; au XVIIe siècle, le savoir-vivre du monde et la dignité des salons aristocratiques; aux temps modernes, la grandeur des ambitions déchaînées, et le malaise des désirs inassouvis.

Or ce groupe de sentiments, de besoins et d'aptitudes constitue, lorsqu'il se manifeste tout entier et avec éclat dans une même âme, le *personnage régnant*, c'est-à-dire le modèle que les contemporains entourent de leur admiration et de leur sympathie: en Grèce, le jeune homme nu et de belle race, accompli dans tous les exercices du corps; au moyen âge, le moine extatique et le chevalier amoureux; au XVIIe siècle, le parfait homme de cour; de nos jours, le Faust ou le Werther insatiable et triste.

Mais comme ce personnage est de tous le plus intéressant, le plus important et le plus en

vue, c'est lui que les artistes présentent au public, tantôt concentré en une figure vivante, lorsque leur art, comme la peinture, la sculpture, le roman, l'épopée et le théâtre, est imitatif; tantôt dispersé en ses éléments, lorsque leur art, comme l'architecture et la musique, éveille des émotions sans créer des personnes. On peut donc exprimer tout leur travail en disant que tantôt ils le représentent, tantôt ils s'adressent à lui; ils s'adressent à lui dans les symphonies de Beethoven et dans les rosaces des cathédrales; ils le représentent dans le Méléagre et les Niobides antiques, dans l'Agamemnon et l'Achille de Racine. En sorte que *tout l'art dépend de lui*, puisque l'art tout entier ne s'applique qu'à lui complaire ou à l'exprimer.

Une situation générale qui provoque des penchants et des facultés distinctes; un personnage régnant constitué par la prédominance de ces penchants et de ces facultés; des sons, formes, couleurs ou paroles qui rendent ce per-

sonnage sensible, ou qui agréent aux penchants et aux facultés dont il est composé, tels sont les quatre termes de la série. Le premier entraîne avec lui le second, qui entraîne le troisième, et celui-ci le quatrième; si bien que la moindre altération de l'un des termes, amenant une altération correspondante dans les suivants et révélant une altération correspondante dans les précédents, permet de descendre ou de remonter par le pur raisonnement de l'un à l'autre (1). Autant que j'en puis juger, cette formule ne laisse rien en dehors de ses prises. Si maintenant on insère entre ses divers termes les causes accessoires qui interviennent pour en modifier les effets; si, pour expliquer les sentiments d'un temps, on ajoute l'examen de la race à l'examen du milieu ; si, pour expliquer les œuvres d'art d'un siècle, on considère, outre les inclinations

(1) On peut se servir de cette loi dans l'étude des littératures et des divers arts. Il s'agit de redescendre du quatrième terme au premier, et pour cela il faut suivre exactement l'ordre de la série.

régnantes du siècle, le moment particulier de l'art, et les sentiments particuliers de chaque artiste, on pourra dériver de la loi non-seulement les grandes révolutions et les formes générales de l'imagination humaine, mais encore les différences des écoles nationales, les variations incessantes des divers styles, et jusqu'aux caractères originaux de l'œuvre de chaque grand homme. Ainsi conduite, l'explication sera complète, puisqu'elle rendra compte à la fois des traits communs qui forment les écoles, et des traits distinctifs qui caractérisent les individus. Nous allons entreprendre ce travail sur la peinture italienne; il est long et difficile, et j'ai besoin de votre attention pour le poursuivre jusqu'au bout.

X

Mais auparavant, messieurs, il est une conclusion pratique et personnelle que nous pouvons tirer dès à présent de nos recherches. Vous avez vu que chaque situation produit un état d'esprit et par suite un groupe d'œuvres d'art qui lui correspond. C'est pourquoi chaque situation nouvelle doit produire un nouvel état d'esprit, et par suite un groupe d'œuvres nouvelles. C'est pourquoi enfin le milieu qui aujourd'hui est en voie de formation doit produire les siennes comme les milieux qui l'ont précédé. Ce n'est point là une simple supposition

fondée sur l'entraînement du désir et de l'espérance ; c'est la suite d'une règle appuyée sur l'autorité de l'expérience et sur le témoignage de l'histoire ; dès qu'une loi est établie, elle vaut pour demain comme pour hier, et les liaisons des choses accompagnent les choses dans l'avenir comme dans le passé. Il ne faut donc pas dire qu'aujourd'hui l'art est épuisé. Ce qui est vrai, c'est que certaines écoles sont mortes et ne peuvent plus renaître, c'est que certains arts languissent, et que l'avenir où nous entrons ne leur promet pas l'aliment dont ils ont besoin. Mais l'art lui-même, qui est la faculté d'apercevoir et d'exprimer le caractère dominant des objets, est aussi durable que la civilisation dont il est la meilleure œuvre et le premier né. Quelles seront ses formes, et lequel des cinq grands arts offrira le moule approprié aux sentiments futurs, nous ne sommes point obligés aujourd'hui à nous engager dans cette recherche. Mais ce que nous avons le droit d'affirmer, c'est que de nouvelles formes apparaîtront et

qu'un moule se rencontrera. Car nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour constater dans la condition, et par suite dans l'esprit des hommes, un changement si profond, si universel et si rapide, que nul siècle n'en a vu d'égal. Les trois causes qui ont formé l'esprit moderne continuent à opérer avec une efficacité croissante. Personne de vous n'ignore que les découvertes des sciences positives vont tous les jours se multipliant, que la géologie, la chimie organique, l'histoire, des branches entières de la zoologie et de la physique sont des productions contemporaines; que le progrès de l'expérience est infini, que les applications des découvertes sont indéfinies, que les transports, les communications, la culture, les métiers, les industries, toutes les portions de la puissance humaine s'affermissent et s'étendent chaque année au delà de toute espérance. Chacun de vous sait encore que la machine politique s'améliore dans le même sens, que les sociétés devenues plus raisonnables et plus humaines, veillent à la paix inté-

rieure, protégent les talents, aident les faibles et les pauvres, bref que de toutes parts et par toutes les voies l'homme cultive son intelligence et adoucit sa condition. On ne peut donc nier que l'état, les mœurs et les idées des hommes ne se transforment, ni se refuser à cette conséquence que ce renouvellement des choses et des âmes doit entraîner un renouvellement de l'art. Le premier âge de cette évolution a soulevé la glorieuse école française de 1830; il nous reste à voir le second; voilà la carrière ouverte à votre ambition et à votre travail. Au moment d'y entrer, vous avez le droit de bien espérer de votre siècle et de vous-mêmes; car le long examen que nous venons de faire vous a montré que pour faire de belles œuvres la condition unique est celle qu'indiquait déjà le grand Gœthe : « Emplissez votre esprit et votre cœur, si larges qu'ils soient, » des idées et des sentiments de votre siècle, et l'œuvre viendra.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DE LA NATURE DE L'OEUVRE D'ART.

§ I

I. Objet de cette étude. — Méthode employée. — Recherche des ensembles desquels dépendent les œuvres d'art 5

Premier ensemble, l'œuvre totale de l'artiste. — Deuxième ensemble, l'école à laquelle il appartient. Exemples : Shakespeare et Rubens. — Troisième ensemble, ses concitoyens et ses contemporains. Exemples : La Grèce antique, l'Espagne au XVIe siècle.

II. Ces ensembles déterminent l'apparition et les caractères des œuvres d'art. — Exemples : La tragédie grecque, l'architecture gothique, la peinture hollandaise et la tragédie française. — Comparaisons des températures et des productions physiques avec les températures et les productions morales. — Application de cette méthode à l'histoire de l'art italien.

III. But et méthode de l'esthétique. — Opposition de la méthode dogmatique et de la méthode historique. — Abandon des préceptes, et recherche des lois. — Sympathies pour toutes les écoles. — Analogie de l'esthétique et de la botanique ; analogie des sciences morales et des sciences naturelles.

§ II.

I. Quel est l'objet de l'art. — Recherche expérimentale et non idéale. — Il suffit de pratiquer des comparaisons et des éliminations sur les œuvres d'art 23

II. Division des arts en deux groupes : d'un côté, peinture, sculpture, poésie ; de l'autre, architecture et musique. — Premier groupe. — L'objet de l'œuvre d'art semble être l'imitation. — Raisons tirées de l'expérience ordinaire. — Raisons tirées de l'histoire des grands hommes. Michel-Ange et Corneille. — Raisons tirées de l'histoire des arts et des lettres. — Peintures antiques de Pompéi et de Ravenne. — Style classique sous Louis XIV, et style académique sous Louis XV.

§ III.

I. L'imitation absolument exacte n'est pas le but de l'art. — Preuves fournies par le moulage, la photographie, la sténographie. — Comparaisons des portraits de Denner et de ceux de Van Dyck. — Certains arts sont inexacts de parti pris. — Comparaisons des statues antiques et des effigies habillées de Naples et de l'Espagne. — Comparaison de la prose et des vers. — Les deux Iphigénies de Gœthe. 36

§ IV.

I. Ce que l'œuvre d'art imite dans les objets, ce sont les rapports et les dépendances mutuelles des parties. — Exemples dans les arts du dessin. — Exemples littéraires.... 42

§ V.

I. L'œuvre d'art ne se borne pas à reproduire les rapports des parties. — Altération volontaire de ces rapports dans les plus grandes écoles. — Principe de cette altération dans Michel-Ange et dans Rubens. — Les statues du tombeau des Médicis. — La Kermesse. — L'artiste altère les rapports des parties de manière à rendre sensible un caractère essentiel..... 46

II. Définition du caractère essentiel. — Exemples : Le lion grand carnassier. — Les Pays-Bas contrée d'alluvions.

III. Importance du caractère essentiel. — Il n'est pas suffisamment exprimé dans la nature, ce qui donne naissance à l'art, chargé de suppléer la nature. — Exemples de cette expression insuffisante en Flandre au temps de Rubens, en Italie au temps de Raphaël.

IV. Concordance de l'imagination artistique et de cette définition de l'art. — Deux caractères du talent artistique : la vive impression spontanée, et l'ascendant de cette impression pour transformer les impressions voisines.

V. Retour sur la marche suivie jusqu'ici. — Pas successifs de la méthode. — Définition de l'œuvre d'art.

§ VI.

I. Deux parties dans cette définition. — Comment on y fait rentrer la musique et l'architecture. — Opposition du premier et du second groupe d'arts. — Le premier copie des dépendances organiques et morales ; le second combine des dépendances mathématiques..... 65

II. Rapports mathématiques perçus par le sens de la vue. — Diverses classes de ces rapports. — Principe de l'architecture.

III. Rapports mathématiques perçus par le sens de l'ouïe. — Diverses classes de ces rapports. — Principe de la musique. — Second principe de la musique, l'analogie du son et du cri. — Par ce côté la musique rentre dans le premier groupe d'arts.

IV. La définition donnée s'applique à tous les arts.

§ VII.

I. Valeur de l'art dans la vie humaine. — Actions égoïstes qui ont pour objet la conservation de l'individu. — Actions sociales qui ont pour objet la conservation du groupe et de l'espèce. — Actions désintéressées qui ont pour but la contemplation des causes et des essences. — Deux voies pour arriver à cette contemplation : la science et l'art — Avantages de l'art..... 71

DEUXIÈME PARTIE

DE LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE D'ART.

§ I.

I. Loi générale de la production de l'œuvre d'art. — Première formule. — Deux sortes de preuves, l'une de raisonnement, l'autre d'expérience..... 79

§ II.

I. Exposé général de l'action des milieux. — Comparaison de la température physique et de la température morale. — Toutes deux agissent par élimination et élection naturelle..... 85

§ III.

I. Exposé détaillé de l'action de milieux..... 88

II. Cas simplifié, état de malheur et de tristesse générale. — L'artiste est attristé par sa part personnelle de malheurs. — Par les idées tristes de ses contemporains. — Par son aptitude à démêler le caractère saillant des objets, lequel ici est la tristesse. — Il ne reçoit de suggestions et d'enseignements que dans les sujets mélancoliques. — Le public ne comprend que les œuvres mélancoliques.

III. Cas inverse, état de prospérité et de joie générale.

IV. Cas intermédiaires.

§ IV.

I. Cas réels et historiques. — Quatre époques et quatre arts principaux 99

§ V.

I. La civilisation grecque et la sculpture antique..... 101

II. Les mœurs grecques comparées à celles des autres peuples contemporains. — La cité. — L'homme est oisif, citoyen et combattant. — L'état de guerre et le droit de guerre dans l'antiquité. — Nécessité de former l'athlète. — Système spartiate des haras humains et des enfants de troupe. — Gymnastique dans le reste de la Grèce.

III. Conformité des idées et des mœurs. — La nudité ne semble pas indécente. — Jeux olympiques. — Orchestrique. — Le Dieu est un corps parfait.

IV. Naissance de la statuaire. — Statues des athlètes. — Statues des dieux. — Comment ils découvrent et façonnent le corps parfait. — Pourquoi la statuaire leur suffit. — Le corps n'est pas subordonné à la tête. — Nombre immense de statues.

§ VI.

I. La civilisation du moyen âge et l'architecture gothique 118

II. Décadence du monde antique, écrasement des cités, empire romain. — Invasions répétées des barbares. — Brigandage féodal, famines et pestes. — Malheur universel.

III. Effet sur les esprits. — La tristesse et le dégoût de la vie. — La sensibilité exaltée et l'amour chevaleresque. — Puissance de la religion chrétienne.

IV. Naissance de l'architecture gothique. — Enormité de l'édifice. — Demi-obscurité intérieure et jour transformé par les vitraux. — Symbolisme des formes. — L'ogive. — Recherche du gigantesque et du fantastique.—Universalité de cette architecture.

§ VII.

I. La civilisation française du XVIIe siècle et la tragédie classique 133

II. Formation des monarchies régulières. — Les barons féodaux deviennent courtisans. — Le courtisan domestique honoré. — Le centre de la vie de cour se trouve en France sous Louis XIV.

III. Le personnage modèle est le grand seigneur homme de cour. — Son caractère. — Fierté, courage, fidélité. — Politesse, usage du monde, dextérité.

IV. Conformité du caractère et du goût régnant. — Recherche universelle de la correction et de la noblesse. — Arts du dessin. — Style des écrivains. — La tragédie. — Atténuation de la vérité crue. — Régularité de la composition.

— Eloquence de la diction. — Tous les personnages sont des gens de cour.— Sentiments aristocratiques, et respect des bienséances. — Importation de la tragédie française dans toute l'Europe.

§ VIII.

I. La civilisation contemporaine et la musique. 145

II. La Révolution française. — Le plébéien acquiert l'égalité civile. — Les machines, la bonne police, la douceur des mœurs augmentent le bien-être. — Accroissement des besoins et des exigences humaines. — Affaiblissement de la tradition. — Affranchissement, et tâtonnements pénibles des esprits.

III. Influence de cet état de choses sur les esprits. — Le personnage régnant est l'ambitieux rêveur et triste. — La maladie du siècle.

IV. Effet de cet état d'esprit sur les œuvres d'art. — Nouvelles formes littéraires. — Poésie lyrique et philosophique. — Altérations et innovations dans les arts du dessin. — Développement de la musique.

V. Origine de la musique en Allemagne et en Italie. — Sa floraison concorde avec le grand renouvellement des idées modernes. — Pourquoi elle excelle à exprimer le sentiment moderne. — Raisons tirées de son aptitude à imiter le cri. — Raisons tirées de la propriété qu'elle a de ne point représenter les formes. — Diffusion universelle de la musique.

§ IX.

I. Loi de la production des œuvres d'art. — Seconde formule. — Les quatre termes de la série. — La situation ; les aptitudes et les besoins qu'elle développe ; le personnage régnant ; l'art qui le manifeste ou s'adresse à lui. — Liaison des quatre termes. — Usage pratique de la loi dans les recherches historiques..... 155

§ X.

I. Application au temps présent. — Le milieu se renouvelant, l'art se renouvelle. — Renouvellement du milieu contemporain. — Conséquences et espérances pour l'avenir. 162

Paris. — Imprimerie de E. MARTINET, rue Mignon, 2.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01096 8697